

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte, Sección de Arte



TESIS DOCTORAL

Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media : Los cordófonos

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Rosario Álvarez Martínez

Madrid, 2015

María Rosario Álvarez Martínez

TP
1982
-101-I



X-49-039281-5

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA PLASTICA ESPAÑOLA DURANTE
LA EDAD MEDIA: LOS CORDOFONOS

TOMO I



ARCHIVO

Departamento de Historia del Arte
Sección de Arte
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
1982



BIBLIOTECA

Colección Tests Doctorales. Nº 101/82



© M^{re} Rosario Alvarez Martínez

BIBLIOTECA Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1981
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-6259-1982

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA PLASTICA

ESPAÑOLA DURANTE LA EDAD MEDIA: LOS CORDOFONOS

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

MA DEL ROSARIO ALVAREZ MARTINEZ

DIRIGIDA POR EL DOCTOR

D. JESUS HERNANDEZ PERERA

Vº Bº

TOMO I

INTRODUCCION

h

El principal objetivo de este trabajo es el de llevar a cabo un estudio organográfico de los instrumentos musicales de la Edad Media, basado fundamentalmente en la iconografía y en las fuentes escritas, tanto literarias como históricas. De estas últimas se han recogido datos aislados ya que en ellas no existe un análisis profundo de los instrumentos. Sólo contamos, en este sentido, con "Ars Musica" de Juan Gil de Zamora (2ª mitad del s.XIII), único tratado que versa sobre los instrumentos españoles y que en casi su totalidad es copia de las Etimologías de San Isidoro (Libro III, cap. XXI); pues, si bien existen otros tratados de este tipo, éstos centran su atención en los instrumentos europeos, quedando relegados a un segundo término los españoles. No obstante, han servido de gran ayuda en determinados momentos; en concreto, en aquellos en los que había que señalar cuál era el desarrollo de un instrumento en Europa.

Este trabajo aspira a algo más que a la simple identificación de los instrumentos en la iconografía y por ello se emplea el término organográfico que se ajusta mejor a nuestro propósito porque supone la descripción completa de los instrumentos. Dentro de esta descripción se engloba la identificación, la estructura, la técnica instrumental (si eran de teclado, pulsados, percutidos, frotados o punteados), la especial terminología, etc. En suma, se quería realizar un análisis lo más exhaustivo posible de cada uno de los cordófonos. Aunque reseñamos en

las fuentes escritas los instrumentos de viento y percusión, no han sido tratados ya que su estudio estructural y técnico hubiera desbordado las previsiones de nuestro trabajo. Simplemente quedan como apuntes o caminos para futuras investigaciones.

Cuando el Dr. Hernández Perera nos propuso este tema (Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos) para iniciarnos en el duro camino de la investigación, nos pareció sugerente y atractivo porque de ese modo se aunaban nuestros estudios de Historia con los musicales que realizábamos entonces en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Y además, se demostraba que la Ciencia no es una serie de pequeñas parcelas independientes sino una totalidad, cuyas unidades se encuentran íntimamente relacionadas. Por otra parte, era necesaria una obra de conjunto, donde se recogieran todos los datos sobre los cordófonos, ya que hasta entonces sólo existían algunas investigaciones que se ocupaban únicamente de la organografía medieval española de forma superficial e incompleta, basándose sólo en obras de arte características, insistentemente reproducidas en los tratados musicales. Se hacía imprescindible, pues, un análisis sistemático de los cordófonos, que contara con un "corpus" iconográfico abundante para poder deducir sus rasgos fundamentales y su evolución.

La importancia de este trabajo no somos nosotros los más indicados para señalarla; pero sí queremos dejar constancia de las limitaciones que un trabajo de este género

conlleva.

En primer lugar, disponíamos de una serie de nombres de instrumentos, tales como salterio, cedra, guitarra, cítola, etc. y, por otra parte, contábamos con representaciones gráficas que no iban acompañadas, como es evidente, de una etiqueta con su nombre, ¿cómo, entonces, identificarlos?, ¿cómo hacer corresponder un nombre y su instrumento? "La conjunción entre una forma de instrumento y su denominación respectiva no ocurrió sino en la época moderna; no más lejos, probablemente, del siglo XV. Antes, los instrumentos vacilan en su forma, y los vocablos se aplican también de manera indecisa a las formas en transición" (1).

La bibliografía constituyó la segunda dificultad ya que en su mayor parte es extranjera y esto desgraciadamente supone que el tema español se trate de forma subsidiaria.

Por otra parte, en los instrumentos esculpidos en piedra se contaba con el inconveniente de las mutilaciones debidas a la acción directa de los agentes atmosféricos, dada su exposición a los mismos. Esto dificultaba su identificación o el conocimiento de la técnica empleada; esta última se podía deducir de la posición que adoptara el instrumento con relación al músico.

A esto se suma la fantasía de los artistas que creaban formas singulares inexistentes y prácticamente imposibles de encajar en los esquemas reales de los instrumentos.

Por último, supuso asimismo una dificultad las erró

-neas interpretaciones realizadas por algunos musicólogos, que nos dirigían por falsos caminos que había que desechar.

Como señalábamos al comienzo, nuestro propósito era el de llevar a cabo un estudio detallado de cada uno de los cordófonos. Para ello analizamos en los instrumentos las siguientes cuestiones: en primer lugar la etimología, en la que se considera de dónde procede el término en cuestión, es decir, cuál es su étimo. Después se expone la estructura, donde se describe el instrumento en su plenitud y se habla de los materiales que lo componen. Se continúa con el origen y la evolución, apartado en el que se ve de dónde proviene el instrumento y se busca su origen más remoto para analizar cuál ha sido su camino hasta llegar a Europa. Además, aquí, se precida si el instrumento ha venido de Europa a España -en ese caso nos detenemos en su desarrollo europeo para pasar luego al español- o si, por el contrario, ha sido nuestro país quien lo ha exportado. En este caso, sólo investigamos su desarrollo en España. Para este estudio nos basamos en las muestras iconográficas recopiladas, a través de las cuales se analiza el instrumento en sí, sus rasgos peculiares, sus transformaciones, su técnica y el interprete que lo practica en cada caso. Junto con esto se estudia también la terminología aplicada a las diferentes fases de la evolución de los cordófonos y por qué se produce de esta forma. En algunas ocasiones al cambiar las formas instrumentales varía su terminología, pero muchas veces se sigue utilizando el mismo término

para cordófonos nuevos, después de haber desaparecido el instrumento más antiguo. Existían vocablos genéricos aplicados a varios cordófonos, como ocurre con "cítara", "cedra", "cítola" o "guitarra" y, por el contrario, había instrumentos que recibían varios nombres como es la "cinfonía". La cuestión de la terminología ha sido la más complicada, porque en cada época un mismo nombre tenía sentido diverso y si el contexto no lo aclaraba era casi imposible averiguarlo.

Por otra parte, se precisan las relaciones que los instrumentos musicales mantenían con la sociedad, hasta qué punto la música era importante en la corte o en el pueblo. En este aspecto las fuentes escritas -literarias e históricas- nos facilitan valiosísimos datos, ya que manifestaban cómo se agrupaban los cordófonos con otros instrumentos, es decir, su acoplamiento, quiénes los tocaban, cuándo, dónde y por qué eran empleados. Todos estos datos se transmiten de manera indirecta porque ya hemos afirmado antes que no existen tratados específicos españoles sobre estas cuestiones, exceptuando el "Ars Música" de Gil de Zamora. Todo ello supone una información que complementa el estudio de cada cordófono. Por último, se lleva a cabo una relación, bajo la forma de catálogo, de las fuentes iconográficas españolas organizadas por siglos y por provincias siguiendo un orden alfabético.

Este es, en definitiva, el método empleado para el análisis de cada uno de los cordófonos.

El trabajo que ahora se presenta está formado por un texto dividido en trece capítulos y un Apéndice do -

-cumental, más dos álbumes: uno de fotografías y otro de dibujos, que ilustran y complementan las afirmaciones recogidas en el estudio de los instrumentos musicales de cuerda. En la imposibilidad de presentar fotografías de todos los instrumentos catalogados, suplimos esta ausencia con dibujos realizados por nosotros mismos de los cordófonos más característicos. De un conjunto de 1100 instrumentos recopilados, presentamos los dibujos de 360.

En el Apéndice documental se agrupan en primer lugar los textos literarios según un orden cronológico, siguiéndole los documentos históricos en el mismo orden. Hemos preferido la numeración romana para este apéndice para facilitar la confrontación de las citas. Los tres primeros capítulos están dedicados a analizar y comentar las fuentes literarias e históricas que hemos recopilado en el Apéndice. Las primeras están divididas en dos capítulos, porque las correspondientes al siglo XV son tan numerosas e importantes que requerían un estudio más detallado. Los textos seleccionados están en lengua latina y en romance. Si exceptuamos el tratado "Ars Música" de Juan Gil de Zamora, los primeros son anteriores al siglo XIII, por lo que nos ayudan a conocer la música y el papel de los instrumentos en la sociedad de la alta y plena Edad Media. Entre ellos hemos incluido citas de Casiodoro, Venantius Fortunatus o Sidonio Apolinar, autores no hispánicos, porque los consideramos necesarios para el estudio organográfico del periodo. Aunque la mayor parte de las fuentes escritas en romance son castellanas,

hemos escogido algunas catalanas, como la novela "Tirant lo Blanc" dentro de las obras literarias y las crónicas del rey Jaime I y la de Euntaner entre las históricas. En ellas captamos la especial terminología instrumental del reino de Aragón y algunos usos y costumbres musicales.

Los nueve capítulos siguientes forman el núcleo del trabajo. En ellos hemos hecho un estudio minucioso de los cordófonos medievales partiendo de los que carecen de mango, por ser los más antiguos. Entre ellos tratamos en primer lugar el arpa, instrumento al que le dedicamos un sólo capítulo, el IV, dada la gran cantidad de material recopilado. El arpa es el primer cordófono que el hombre inventó, ya que procede del arco de caza convertido en arco musical, al que se le añadieron 3 ó 4 cuerdas y un resonador. Después de una larga trayectoria por la Antigüedad, el periodo decisivo para su evolución fue la Edad Media, porque en esta etapa se le colocó la columna o tercer montante a la altura de la cuerda más larga, cerrando de este modo el ángulo formado por la caja de resonancia y el claviijero, y constituyendo un auténtico triángulo. Esta innovación tuvo lugar en las Islas Británicas en la alta Edad Media y contribuyó a reforzar el instrumento, al mismo tiempo que se pudo aumentar su número de cuerdas. Ya transformado penetra en la península ibérica hacia el siglo X y se convierte en el instrumento favorito de juglares y ministriles que con su arte amenizan los festejos cortesanos y populares. En nuestro país la evolución de su estructura es paralela a la de

Europa; después de una etapa de búsqueda (siglos XI, XII, y 1ª mitad del s.XIII), donde alternan modelos triangulares y cuadrangulares, sin columna y con columna, se llega a un tipo "románico" con columna curva (2ª mitad del siglo XIII, siglo XIV y 1ª mitad del siglo XV) y caja de resonancia voluminosa, que tiene una amplia expansión, para pasar en la 2ª mitad del s.XV a un arpa "gótica" de proporciones esbeltas, debidas a la delgadez de la caja de resonancia y a su columna recta. Este modelo dará lugar al arpa renacentista para la que se escribió una de las más bellas literaturas instrumentales del siglo XVI.

El capítulo V está dedicado a la lira, la rota y la cítara. Del primero no hemos podido seguir su evolución en nuestro suelo, porque apenas quedan vestigios plásticos, demostrando que apenas se cultivó en la plena y baja Edad Media. Sin embargo, las cifras que de ella se hacen en el "Himnario visigótico", en San Isidoro y más tarde en el "Poema a Leodegundia", prueban su existencia en una etapa anterior. Por lo tanto, para el estudio organográfico de este cordófono nos hemos tenido que basar en los estudios musicológicos de autores europeos, referidos a su desarrollo en el Continente. Hay que tener en cuenta la aclaración de C. Sachs (2) que al estudiar los cordófonos en Europa distingue claramente dos zonas: una meridional donde los instrumentos predominantes, a excepción del arpa, tienen mango, es decir, son del tipo "laúdes", y una zona septentrional y central donde descuellan los del tipo "lira", esto es, una caja con dos montantes y un travesaño para sujetar las cuerdas. En Francia, como

país central, se cruzan los dos tipos.

En cuanto a la rota hay que especificar que era un nombre más o menos genérico, que servía para denominar tres tipos diferentes de cordófonos: la lira, el arpa--cítara y algunos modelos de fídulas, como la "lyra" bizantina. Solamente el sentido de un texto es el que nos da el verdadero significado. Es al arpa-cítara a la que con toda seguridad se refieren los poetas y cronistas cuando citan la rota, lo que se corresponde con las muchas representaciones que de ella se hacen en nuestra plástica, durante los siglos XII y XIII principalmente.

La cítara es un nombre genérico aplicado a cualquier cordófono, además de señalar el instrumento de la Antigüedad clásica, especie de lira más perfecta. Al igual que ésta los testimonios plásticos son escasísimos. El carácter genérico de esta denominación lo heredaron dos términos derivados de él: cedra y cítola, aunque su sentido era más reducido, pues se referían a cordófonos de mango punteados.

En el capítulo VI se trata el salterio, que por las mismas razones que aludimos para el arpa comprende un solo capítulo. Después de aclarar la significación del término latino "psalterium" que, según nuestro criterio, no señala al salterio sino al arpa, pasamos a demostrar la inexistencia de los llamados salterios latinos triangulares y cuadrangulares, que son meros símbolos, plasmados en las obras de arte como falsa interpretación de los textos de los escritores sagrados de siglos anteriores. La llegada a España en el siglo XII de las cítaras o sal-

-terios islámicos abre un nuevo campo en la música instrumental. Los nuevos cordófonos son de dos tipos: "santir", de caja trapezoidal regular y técnica percutida por macillos y "qānum", de caja trapezoidal y regular y técnica punteada por plectros. Curiosamente, España que exporta estos instrumentos a Europa pierde la modalidad percutida, aunque no la forma del "santir" y en el siglo XV es Europa la que nos envía esta modalidad de técnica con la "dulcema". El modelo de salterio que predominará en la baja Edad Media será el "gótico", derivado del "santir" persa, que recorta en amplias curvas cóncavas los lados no paralelos del trapecio.

En el capítulo VII incluimos una serie de instrumentos, íntimamente relacionados. En primer lugar tratamos el monocordio tonométrico o escolástico, destinado en un principio únicamente para las especulaciones acústicas, pero que luego aumentará su número de cuerdas y se convertirá en un instrumento musical. En la baja Edad Media se le añadió un arco, transformándose así en el monocordio de arco o trompeta marina.

En la baja Edad Media se produce una auténtica revolución en los cordófonos sin mango al añadirse el teclado a algunos de ellos. El sistema de acortar las cuerdas por medios mecánicos, sin que intervengan los dedos directamente, ya había sido practicado en la cinfonía u "organistrum" (también el órgano tenía un teclado desde época temprana), pero ahora el sistema se perfecciona. En el siglo XIV nacen así nuevos instrumentos que pueden dividirse en dos grupos según el modo de producirse en ellos el sonido:

de cuerdas golpeadas como el clavicordio y el dulcemelos, y de cuerdas pinzadas, como el clavicémbalo y el clavecinerio. El clavicordio o manicordio deriva del monocordio medieval y el clavicémbalo del salterio "gótico" partido por la mitad, llamado "medio canon" o "media ala". También incluimos en este capítulo al claviórgano, instrumento híbrido, mitad de cuerdas, mitad de tubos, con ambos elementos conectados a un teclado. Por último, estudiamos la cinfonía, de cuerda y teclado asimismo, cuya caja está provista de un mango. Este cordófono de tecla, propiamente medieval, pues tiene su origen en el siglo X, nos sirve de puente para los capítulos posteriores, donde serán examinados los cordófonos con mango.

En el capítulo VIII comenzamos el estudio de los cordófonos de caja con mango. Este elemento hacía posible obtener varios sonidos con pocas cuerdas, que se acortaban en él. Este capítulo está dedicado solamente al laúd, primer cordófono de mango del que derivan los restantes. Había dos tipos de laúdes claramente diferenciados: el laúd de largo mástil, el más antiguo, y el laúd corto. De éste derivó el laúd con cordal frontal, que adquirió una gran importancia en la música árabe. Introducido por ellos en España en el siglo VIII se extendió por toda la península, alcanzando en la baja Edad Media su período de mayor auge. El laúd largo, en cambio, se introdujo en el mismo período, pero desapareció de nuestro instrumental en el siglo XIII. El laúd corto, cuyo origen y trayectoria por la Antigüedad estudiamos en este capítulo para poder enlazarlo con el laúd de cordal frontal que

deriva de él, lo incluimos en el capítulo siguiente por su desarrollo peculiar en la Edad Media. Hay que destacar que hasta la plena Edad Media solamente existían dos instrumentos de mango: el laúd corto y el laúd de largo mástil. De éstos proceden todos los demás. La diversificación de estos cordófonos tiene lugar a partir de este período y a ella contribuyó la invención del arco y la construcción de una caja plana, que hasta entonces había sido abombada.

El capítulo IX comprende la mandora, la baldosa y la cítola. El primero es el laúd corto transformado en un elegante instrumento con clavijero en forma de hoz, rematado en talla de cabeza de animal y con un bello rosetón en su tabla de armonía. Es probable que estas transformaciones se llevaran a cabo en nuestro país, ya que la carencia de testimonios anteriores fuera del mismo nos lo sugiere. La baldosa ofrece muchas dudas acerca de su origen y su naturaleza, pues los testimonios iconográficos y literarios sobre ella son escasos. Sin embargo, se puede decir de ella que tenía una caja grande oval con el dorso plano y un rosetón en su tabla armónica. Por el contrario, de la cítola hay múltiples referencias en las fuentes escritas. A través de ellas se deduce que hasta finales del siglo XIV era únicamente un nombre genérico aplicado a cordófonos de mango punteados y que es en el siglo XV cuando se ciñe a un cordófono determinado, especie de mandora de fondo plano.

El capítulo X se dedica a otros tres cordófonos punteados: la cedra, la guitarra y la vihuela. La cedra o

guitarra medieval, de origen musulmán, tiene una gran importancia durante los siglos XIII y XIV, tanto en la vida musical española, como en la europea, ya que muy pronto este instrumento pasó al continente, pero al llegar el siglo XV desaparece totalmente, dando lugar a dos nuevos cordófonos: la guitarra en España y el cistro en Italia. Estos dos nuevos cordófonos, a su vez, recibieron influencia de la vihuela y la cítola respectivamente. Es esta la razón de que hayamos estudiado la guitarra del siglo XV en otro apartado diferente al de su antecesor, la cedra. La vihuela, por otra parte, sigue fielmente la evolución de la vihuela de arco hasta el siglo XV, ya que ambas eran un mismo instrumento con técnica diferente. Pero al llegar el siglo XV el instrumento punteado o pulsado se desprende del frotado, siguiendo una trayectoria distinta. La vihuela de mano se homologa a la guitarra en el siglo XVI, constituyendo un único cordófono, cuya sola variante consiste en el número de cuerdas.

En el capítulo XI iniciamos el análisis de los cordófonos frotados con un breve estudio del origen y forma del arco, accesorio instrumental que se aplicó, en un principio, a los cordófonos existentes entonces. Incluimos, además, el estudio de tres cordófonos de este tipo: la giga o "lyra" bizantina, el rabé morisco y rabel. Los tres son laúdes cortos convertidos en instrumentos frotados. El primero, por influencia de una zona asiática central, adoptó una caja piriforme con clavijero plano; el segundo, inmerso en el mundo árabe, conservó una caja en

forma de basto y un clavijero doblado hacia atrás. La fusión de ambos tiene lugar en el siglo XII en Sicilia y en España, dando lugar a un nuevo cordófono que toma además elementos de la mandora, como el clavijero en forma de hoz. Es este nuevo instrumento el que se va a extender por Europa en la baja Edad Media. En nuestro país tanto el rabé morisco como el rabel se usaron indistintamente en este periodo, en el que ya había desaparecido la "lyra" bizantina.

El capítulo XII está dedicado íntegramente a la vihuela de arco, cordófono frotado de gran difusión en nuestra iconografía, que participa de las preferencias musicales de todas las clases sociales. Es la vihuela de arco el instrumento más reproducido en las artes plásticas y el más nombrado y descrito en textos y documentos históricos. Su figura adopta múltiples formas que varían con el tiempo y esta gran cantidad de modelos presupone una búsqueda constante, por parte de los músicos, de mejoras estructurales y técnicas.

En el capítulo XIII esbozamos algunas ideas sobre la simbología instrumental.

N O T A S

1. A. SALAZAR, La Música en Cervantes y otros ensayos, Madrid 1961, pág. 278
2. C. SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales, ed. Centurión, Buenos Aires, 1947, pág. 249

CAPÍTULO I

Fuentes literarias anteriores al siglo XV

No nos es posible detenernos en citar, y mucho menos comentar detalladamente, todas las fuentes literarias que contienen referencias instrumentales, ya que esto daría materia para un trabajo muy amplio que rebasaría nuestros límites. Mencionaremos solamente las que consideramos más importantes para el fin que nos proponemos. Estas fuentes literarias, que hemos seleccionado, están escritas unas en lengua latina y otras en romance. Los textos de las mismas están incluidos en el Apéndice documental. Comenzaremos por las fuentes latinas.

Consideramos oportuno citar aquí a poetas religiosos franceses como Sidonio Apolinar, del siglo V, y Venantius Fortunatus, del VI, que desde época tan temprana mencionan en sus versos varios instrumentos musicales.

Sidonio Apolinar.— Este poeta, que fue obispo de Clermont en Auvergne, escribió en el año 454 una epístola sobre el rey godo Teodorico II (453-466), parte de cuyo texto incluimos en el Apéndice documental (pág. I), donde parece lamentarse del estado de abandono en que se encontraba por aquel tiempo la música, debido a la proscripción que este rey godo había hecho en su corte de Tolosa, de la música contaminada de paganismo, siguiendo con ello la tendencia cristiana. Hace referencia, como se ve en el texto, a los órganos hidráulicos, a los músicos que tocan la flauta, a los timbaleros, a los maestros de música, etc., que por lo visto no practicaban entonces sus habilidades. Sin embargo, algunos investigadores afirman

que el obispo de Clermont no se lamentaba del deplorable estado de la música en el reinado de Teodorico II, sino que consideraba una virtud de este rey su repulsa a toda manifestación musical y una prueba más de la sobriedad de sus costumbres.(1). Sea como fuere, es indudable que en el reinado de este rey bárbaro se dejó sentir la ausencia de la música. Este hecho supone una época anterior más floreciente, y, en efecto, sabemos que Teodorico I, por el contrario, se interesó por la música y sus instrumentos.

Venantius Fortunatus.— Fue obispo de Poitiers y autor de varios himnos y "cermina". En una descripción que hace de la práctica de la música en la iglesia de París, en tiempos de San Germán, cuya vida relata en su obra "Vita S. Germani"(2), cita la "tuba", el "calamus", la "fistula", la "lyra", la "tibia", el "tympanum" y los "organa", como puede verse en los versos que reproducimos en el Apéndice. (pág.II). Y además Venantius Fortunatus conocía los "cymbala" puesto que habla de voces "cymbalicas", que se mezclaban a los "agudos cálamos". Perrot (3), al citar este poema, cree que esta descripción orquestal no debe tomarse al pie de la letra, puesto que es más una pintura instrumental con reminiscencias de las lecturas clásicas, que una descripción de los instrumentos que se practicaban en Notre-Dame de París en aquel tiempo.

En cuanto al vocablo "organa", duda de si designaría una siringa o flauta de Pan, pues desmiente, siguiendo a Gastoué (4), que sea un auténtico órgano en este caso, como han creído ver otros autores. Así, Bertrand (5) y nuestro

H. Inglés (6).

Además de estos instrumentos, en sus conocidos versos:

"Romanusque lyra plaudet tibi, Barbarus harpa,
 Graecus schilliaea, chrotta Britanna canat,"
 como puede verse, cita la "lyra", la "chrotta" y el "harpa".
 Analizamos detenidamente estos términos en el capítulo
 sobre el arpa (pág. 266). Solamente advertiremos que el
 nombre de "harpa", citado por este autor, no se refiere a
 un arpa propiamente dicha, tal como hoy la conocemos, si-
 no que alude con toda probabilidad a un instrumento ti-
 po lira, llamado "harf" por los germanos.

Del siglo VII tenemos epistolarios e himnos visigóti-
 cos que citan instrumentos como la "lyra", la "fistula",
 la "tibia", la "cithara", el "cymbelum" y también la "vo-
 ce organica". Este himnario latino-visigodo, considerado
 por Pedrell (7) como una joya de la primitiva liturgia es-
 pañola, contiene himnos adecuados para las distintas si-
 tuaciones de la vida. San Isidoro habla de unos cantos e-
 pitalémicos, que por aquellos días los estudiantes canta-
 ban a los novios en el día de sus bodas. En el capítulo
 XVI del Libro III de las Etimologías se lee: "Ut enám in
 veneratione divina hymni, ita in nuptiis Hymeneaei, et in
 funeribus threni et lamenta ad tibias caneantur".
 Vemos, pues, como estos cantos de Himeneo se practicaban
 en las nupcias con tanta veneración como los demás himnos
 que se cantaban en las cosas divinas. Uno de éstos es el
 conocido con el nombre "Carmen de Nubentibus".

"Carmen de Nubentibus".— Este canto tiene mucha importancia para nosotros por las expresiones musicales que contiene y la relación de instrumentos que, indudablemente, eran los que se empleaban en las ceremonias nupciales. Este "carmen", que en otro tiempo estuvo en Toledo (35-I p.CVII), hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el manuscrito visigótico del siglo X, 1605 (Hh 60) (8). En esta época era frecuente que el pueblo visigodo cantara estos "carmina" por muy diversos motivos. Unas veces eran alegres y otras tristes, como vemos en la relación isidoriana, que también se refiere a los trenos y lamentaciones que se cantaban en los funerales. Y sobre estos fúnebres lamentos que se entonaban por las calles con motivo de los enterramientos, cabe recordar la prohibición de los mismos por el III Concilio de Toledo, en el año 587. Ignoramos cómo sería ese "fúnebre carmen quod vulgo defunctis cantari solet", que dicho Concilio creyó conveniente suprimir (9).

En cuanto al uso de los instrumentos en las distintas circunstancias de la vida, el obispo hispalense, en el capítulo XVI del Libro III de las Etimologías, destaca que las "lyras" y "citharas" se tañían en los convites y celebraciones de júbilo, mientras que las "tibias" eran propias de los funerales.

No se conserva la música de los cantos epitalámicos de esta época. Por fortuna, conservamos la letra del "Carmen de Nubentibus", parte del cual incluimos en el Apéndice documental (pág. IV). Este canto o poema, como puede verse, es una manifestación de alegría por el feliz acontecimiento que el pueblo cristiano, reunido al son de la trompeta, ce-

lebra con júbilo. Es una glosa al Salmo CL (Laudate dominum), en el cual el salmista enumera los instrumentos musicales con que se acompañaban las ceremonias religiosas. El autor del "Carmen de Nubentibus" también menciona el acompañamiento instrumental para expresar mejor el gozo de la gente cristiana por el feliz suceso. La "tuba" con su claro sonido convoca, los "tympana" alegran el baile, la "fistula", la "lyra" y la "tibia" cantan las hazañas de los grandes hombres, la "cithara" aclama, mientras los "cymbala" resuenan clamorosamente, y por último el poeta menciona dos instrumentos hebreos, la "cinara" y el "nablum". El nombre de "cinara" proviene del griego "kinyra" y éste, a su vez, del hebreo "kinnor". La mayor parte de los musicólogos lo han traducido por arpa, pero C. Sachs (10) afirma que es una lira, ya que de las cuarenta y dos citas que se hace de ella en la "Biblia de los Setenta" (traducción griega de la Biblia hecha entre el siglo III y I a C.), en veinte de ellas se traduce por "Kithara" y en diecisiete por "kinyra" (versión griega del hebreo "kinnor"). En la Vulgata de San Jerónimo aparece siempre con el nombre de "cithara". Todos estos nombres apuntan, sin lugar a dudas, a la "kithara" griega que es una lira más perfeccionada.

El término latino "nablum" viene del griego "nabla", traducción del hebreo "nebel". Este nombre dice C. Sachs (11) que se refiere a un arpa vertical angular. En la "Biblia de los Setenta" hay tres versiones del término "nebel": catorce veces "nabla", ocho "psalterion" y una "kithara". La Vulgata traduce diecisiete veces "psalterium". Y como ya veremos en el capítulo sobre el arpa, la pala-

bra "psalterion" designaba un arpa angular vertical entre los griegos.

Estos instrumentos, la "cinara" y el "nsblum", fueron usados en el templo de Jerusalén, y aparecen varias veces citados en los Salmos. Pensamos que el autor de este poema los conocería sólo de oídas o por textos latinos anteriores, pues es muy significativo que ningún texto posterior los cite, y ni siquiera la conocida relación de San Isidoro, contemporánea de este poema, los incluya.

Si comparamos estos versos con los anteriormente citados de Venantius Fortunatus, observaremos una gran semejanza entre ellos. Los musicólogos suponen que el autor de este "carmen" conoció los versos del obispo de Poitiers. La "tuba", la "fistula", la "lyra", la "tibia" y el "tympalum" se encuentran en los dos cantos. Suponemos que este "carmen" pertenece al siglo VII (12) por haber sido citados estos cantos epitalámicos por San Isidoro, como se dijo anteriormente.

Los instrumentos mencionados en este himno "pro Nubentibus" recuerdan mucho los descritos por San Isidoro en sus Etimologías como veremos a continuación. Y otro tanto puede decirse del epitalamio de la reina Leodegundia (mediados del siglo IX). En cuanto a los poetas, es indudable, por tanto, que hubo influencias de unos en otros. Los motivos de sus creaciones poético-musicales suelen ser los mismos, el instrumentario sonoro, citado por ellos, es también casi igual, las expresiones musicales se asemejan mucho. Y en cuanto a la descripción instrumental isidoriana, es innegable su influjo en escritores posteriores, pues sabido es

que es uno de los representantes principales más antiguos de la época cristiana sobre este punto (13).

Es digno de notarse un intento muy elemental de orquestación en el "Carmen de Nubentibus". El autor presenta un conjunto, cópula, de instrumentos ("fistula", "lyra" y "tibia") que parecen acoplarse ordenadamente para cantar las melodías del Salmo (14). Puede verse como en estas relaciones tan tempranas, algunos poetas sabían más o menos los instrumentos que se podían acoplar y no los mezclaban desordenadamente.

San Isidoro de Sevilla.— Especial interés tiene para nosotros las famosas Etimologías de San Isidoro de Sevilla, fuente latina del siglo VII, que nos ofrece una relación organográfica bastante amplia. Sabemos que el obispo hispalense se propone en su ingente obra resucitar la sabiduría de la Antigüedad clásica, la gran cultura de los tiempos paganos que había sucumbido ante el peso aniquilador de los bárbaros. En su afán de recopilar toda clase de fuentes, dedica también varios pasajes a la música, "sin la cual no puede haber disciplina perfecta y no hay nada sin ella" (15). Aparte de estos capítulos dedicados exclusivamente a la música, San Isidoro habla varias veces de ella en sus libros y siempre con simpatía, a pesar de que en ocasiones, la música recuerda la corrupción de las costumbres paganas. Por esto, es lógico pensar que en su obra debió de exponer todos sus conocimientos musicales. Sabido es que sus principales informadores fueron Boecio y Casiodoro (16). Pero, también toma de San Agustín algunas descripciones de ins-

trumentos musicales. De Boecio (480-524) toma la doctrina pitagórica, expuesta en su "De Musica", que fue la base de la teoría musical de los tiempos medievales y así en el capítulo XVI del mismo lib. III, le oímos decir: "el mismo mundo fue constituido con cierta armonía de sonidos y el cielo gira bajo la modulación de la armonía". Y en Casiodoro (490-585) (17) encuentra las bases para la clasificación general de la música y los instrumentos musicales. (Ver Apéndice pág. III). Las tres partes de la música son "Harmonica", "Rhythmica" y "Metrica" para este autor, y los géneros de los instrumentos musicales también son tres: "Percussionale", "Tensibile" e "Inflatile". Y sobre esta división, San Isidoro expone sus teorías musicales que, como puede verse, no son nuevas sino un resumen de las antiguas, hecho de una manera consciente. Teniendo en cuenta que Isidoro fue considerado como una autoridad en la Edad Media, sus errores tuvieron gran importancia, ya que ocasionaron muchas confusiones posteriores. Pero, no hay que perder de vista que fue ante todo un recopilador y no un creador. Ciertamente su descripción instrumental es para nosotros una preciosa fuente informativa, pero, según Salazar (18), es necesario interpretarla convenientemente; y, en efecto, a pesar de que nos da mucha luz para nuestro propósito, no está totalmente exenta de errores. Hay que comprender que no tenía medios a su alcance para descubrirlos o evitarlos.

Los capítulos que a la música se refiere son nueve, numerados desde el XV hasta el XXIII (parte de ellos están incluidos en nuestro Apéndice págs. V, VI, VII, VIII, IX, X). Son unos breves pasajes, cuyos títulos nos dan una idea de las materias tratadas en ellos. Los que más nos interesan

para nuestro fin son los XXI y XXII, que se ocupan de la nomenclatura, definición y descripción de los instrumentos. El XXI, "De secunda divisione, quae organica dicitur", trata de aquellos instrumentos de aire que producen modulaciones de la voz. Son los que Casiodoro agrupa bajo el nombre de "Inflatilia".

Comienza por el "organum", que define como el "vocablo general con que se designan todos los instrumentos de música". Y luego, añade que "cuando el instrumento lleva fuelles los griegos le dan otro nombre". Creemos que San Isidoro se refiere aquí al "hidraule" u órgano hidráulico, importado de Bizancio, pero es extraño que él no ponga el nombre griego, lo cual hace pensar que no lo supiera. A este respecto, Pedrell (19) afirma categóricamente que es al "hidraule" al que se refiere el obispo hispalense. Esta definición que San Isidoro nos da de "organum" está tomada al pie de la letra de San Agustín (20), que dice así: "Organum autem generale nomen est omnium vasorum musicorum, quamvis iam obtinuerit consuetudo ut organa proprie dicantur ea quae inflantur foliibus... Nam cum organum vocabulum Graecum sit, ut dixi, generale omnibus musicis instrumentis, hoc cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant". Así pues, como vemos, este término de "organum" sólo se refería al instrumento que tiene fuelles y que hoy nosotros conocemos con el nombre de órgano, sólo en determinadas ocasiones, pues en la mayoría de los casos se aplicaba a cualquier instrumento de música.

Continúa con la "tuba" (trompeta), cuya invención, dice, se debe a los tirrenos, siguiendo la opinión de Virgilio. Se usaba en las batallas y en las fiestas de exaltación y gozo. Hace alusión a los Salmos (81, 4) donde se exhorta a los judíos a que canten con la trompeta al comienzo del mes. Era un precepto de este pueblo tocar las trompetas al comenzar la luna nueva y San Isidoro asegura que hasta ese tiempo, o sea, hasta el siglo VII, lo hacían.

Las "tibiae" son óboes. Su nombre obedece a que en un principio se hacían con las tibias de los cervatillos y luego siguieron llamándose así, aunque fueran construidas de otras materias. Es el instrumento que se usaba en las exequias y solemnidades religiosas de los gentiles.

Sobre el "calamus", instrumento de caña, quizás una flauta, dice muy poco, sólo que su nombre proviene del arbusto con el cual se fabrica.

Sobre la "fistula" (flauta) hace alusión a su etimología, explicando que viene de las voces griegas φῶς (voz) y στόμα (emitida). También habla de sus inventores.

De la "sambuca" dice que pertenece a la especie de las "symphoniae" y que se hace de una madera frágil, propia para las "tibiae". Salazar (21) cree que la "sambuca" pertenece al instrumental griego de cuerdas, aunque S. Isidoro la incluye en los de viento. Dice que "se trata de la "sabka" del rey Nabucodonosor, a través del griego "sambyke", un magadís de cuerdas octaviadas". El hecho de incluir la "sambuca" con los instrumentos de viento viene de su confusión con la varilla del saúco ("sambucus"), que al extraerle la médula da un "genus ligni fragilis", muy a propósito para hacer flautillas, "calamus" o "fistulas" como las que Isidoro conoce, "unde et tibiae componuntur". Así

pues, nos encontramos con un punto oscuro. San Isidoro incluye la "sambuca" en los instrumentos de aliento y a la vez dice que pertenece a la especie de las "symphonias", "sambuca in musicis species est symphoniarum". Y la "symphonia" descrita por él viene a ser un instrumento de percusión. Así pues, no sabemos si para Isidoro la "sambuca" era un instrumento de cuerdas, viento o percusión. Juan Gil de Zamora (22) en el siglo XIII, que recoge en su "Ars Musicae" la relación instrumental del escritor sevillano, nos dice con respecto a la "sambuca": "sambuca est genus ligni fragilis... unde tibiae componuntur et quaedam species symphoniae, ut dicit Isidorus" (Isid. lib. III, cap. XXI). Vemos pues, que Gil de Zamora interpreta de distinta manera el texto isidoriano: "de esa madera frágil se construyen las tibiae y algunas especies de sinfonías". Y ya esto es distinto, pues no indica que la "sambuca" pertenezca a las "symphonias". Y el traductor de las Etimologías, Luis Cortés y Góngora (23) traduce la "sambuca" por arpa. Así pues, nos parece fuera de duda que la "sambuca" fuera un instrumento de cuerdas punteadas, de la familia del arpa. Gevaert (24) la incluye también en este grupo, dentro de los instrumentos que los griegos consideraban de origen extranjero. Era de origen sirio, y venía a ser una modificación de la "magedia" con cuerdas octavizadas. Se la consideraba de carácter femenino a causa de sus sonidos tan agudos resultantes de la pequeñez de sus cuerdas. C. Sachs (25) también habla de la "sambuca" como de un arpa horizontal angular, basándose en textos griegos que lo confirman sin lugar a dudas.

Nos extrañamos, pues, de este error isidoriano.

Sobre el "pandorius" dice San Isidoro que recibió este nombre de su inventor el dios Pan. Nos parece que se dejó llevar un poco por la similitud de sonidos y que "pandorius" no es la siringa o flauta de Pan. Esto ha ocasionado muchas confusiones, pues para unos es un instrumento de tres cuerdas, y para otros un instrumento de viento, formado por varias flautas unidas. Salazar (26) afirma que "pandorius" es la "pandura" o laúd oriental de cuello largo, de uso común en Egipto, y Norbert Dufourcq (27) nos dice también que la "pandura" es una especie de pequeño laúd de tres cuerdas que junto a la lira y cítara, figura en marfiles y sarcófagos cristianos de los primeros siglos de nuestra era. Juan Gil de Zamora (28) cree que el instrumento que el dios Pan construyó uniendo varios cálamos con cera, se llamó "pandorium" en honor a su inventor. Esto lo tomó de San Isidoro (lib.III, cap.XXI) y a continuación dice: "Est etiam pandorium instrumentum rotundum cum pergamenum extento super lignum, quod manibus tangatur". Como puede verse aquí aparece otro instrumento con el mismo nombre. Debe de ser una especie de tambor, que se toca con las manos. Así pues, es digno de notarse que bajo el nombre de "pandorius" se han designado tres instrumentos distintos: uno de viento, otro de cuerda, y otro de percusión.

Nosotros creemos que la equivocación isidoriana viene desde Casiodoro, del cual toma muchas cosas, algunas al pie de la letra. Sobre este punto leemos en Casiodoro (29) refiriéndose a este instrumento: "Inflatilis sunt, quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur: ut sunt tubae, calami, organa, panduria et caetera huius modi..."

Este párrafo está tomado casi íntegramente. Comparándolos vemos que Isidoro añadió "fistulae" entre "calami" y "organa" y en lugar de "et caetera huius modi" pone "et his similis instrumenta". Esta y otras frases más que hemos encontrado casi iguales nos demuestran que San Isidoro, en ocasiones, leía y copiaba multitud de informes, arrastrado por su sed enciclopedista, sin detenerse a escudriñar los posibles errores de sus informadores. Sabido es que su obra es más vasta y variada que profunda. Así pues, al ver que Casiodoro coloca el "pandurius" entre los instrumentos de aire, él lo acepta y se deja llevar por una etimología al oído. Pensemos que el "pandorius" es un instrumento de tres cuerdas, con mango, basándonos en la opinión de los musicólogos modernos antes citados. Se trata del "tricorde" que los asirios llamaban "pandura", y que fue una invención de ellos. Este instrumento de mango, cuyas cuerdas se acortarían bajo la presión de los dedos, para producir más de un sonido cada una, entraría en el instrumental musical greco-latino a través de la población cosmopolita de Alejandría (30). En esto coinciden los musicólogos y el error isidoriano de llamar "pandorius" a un instrumento de viento viene desde Casiodoro y llega hasta Gil de Zamora, en el siglo XIII.

En el capítulo XXII que titula: "De tertia divisione, quae Rhythmica nuncupatur", coloca los instrumentos que se pulsan o golpean. Habla primeramente de los de cuerdas. Este grupo es el llamado "tensibilia" por Casiodoro, el cual incluye aquí varias especies de cítaras: "in quibus sunt species cythararum diversarum".

Comienza S. Isidoro por la "cithara, cuya forma se asemeja al pecho humano, De aquí su nombre, pues en la lengua dórica el pecho es $\chi\theta\acute{\iota}\rho\alpha$. De ella sale el canto como la voz del pecho. La antigua "cithara" tenía siete cuerdas. Luego fueron apareciendo otros instrumentos de esta especie, como el psalterium, la lyra, el barbitos (especie de lira de varias cuerdas, procedente de la Antigüedad), los phoenices (instrumentos de cuerda inventados por los fenicios), las pectides (especie de arpa), la indica (instrumento tocado por dos a la vez) y muchos más, unos de forma cuadrada y otros triangulares", de los cuales debe ignorar los nombres, pues no lo cita. Por esto se dice que S. Isidoro menciona muchas clases de "cithares"; es indudable que se refiere a los instrumentos de cuerda griegos, de los que, a veces, conoce los nombres y otras, solamente su existencia. Como se ve, además de las liras incluye varios tipos de arpa.

En cuanto al "psalterium" dice que es semejante a la "cithara barbarica", en forma de la letra griega Δ , pero que hay diferencia entre ambos: "el psalterium tiene en la parte superior una madera cóncava de donde emite el sonido -la caja de resonancia-, y las cuerdas se pulsán abajo y suenan arriba. Pero la cithara tiene la cavidad de madera en la parte inferior".

En contra de la opinión generalizada de muchos musicólogos que piensan que estos términos se refieren a auténticos salterios, como los conoceremos más tarde, a partir del siglo XII, es decir, con una caja de resonancia a lo largo de todas las cuerdas, nosotros, tras examinar detenidamente el

texto latino, hemos llegado a la conclusión de que estos instrumentos son arpas y no salterios. El "psalterium" sería un arpa vertical angular, con la caja de resonancia en la parte superior y el cordal en la inferior, y la "cithara barbarica" sería lo mismo sólo que en posición invertida, tal y como eran las primitivas arpas europeas. Explicamos más detalladamente este punto en el capítulo correspondiente al arpa, pág. 266 .

Hay que aclarar, antes de seguir adelante con el comentario del capítulo XXII del lib. III de la Etimologías, que esta descripción de las diferencias que existían entre "psalterium" y la "cithara barbérica" no es original del obispo hispalense, sino que lo ha tomado de S. Agustín (In Psalmos LVI) y de S. Jerónimo. Ambos autores están a caballo entre el siglo IV y el V y, probablemente, conocerían muy bien estos instrumentos.

El "psalterium" de los hebreos constaba de diez cuerdas, como los preceptos del Decálogo. Antes lo había dicho Casiodoro refiriéndose a la unión de la música con la religión: "ut decalogi decachordus" (31).

De la "lyra" destaca que "tiene variedad de voces, porque da diversos sonidos, según su etimología ἀπό τοῦ λη-ρεῖν". Incluye este instrumento en la especie de las "citharas", como vimos más arriba. Hay que tener en cuenta que el principal instrumento de cuerda conocido en los pueblos hispánicos, Italia y la Galia era la "cithara", de la cual habría muchas variedades a las que se le darían distintos nombres, lo que ha dado lugar a muchas confusiones.

En cuanto a las percusiones, S. Isidoro, de acuerdo con su informador Casiodoro, las define como aquellos instrumentos que "golpeados con cierta fuerza, dan con suavidad un sonido propio". En este grupo incluye el "tympanum", "cymbalum", "sistrum", "tintinabulum" y "symphonia".

Describe el "tympanum" como un instrumento con una piel extendida sobre un marco de madera y sólo por uno de sus vanos, por lo que es semejante a una criba. Esta piel, o pellejo de los animales, se golpea con una varilla para producir el sonido. Este instrumento es para Isidoro, la mitad del instrumento que él llama "symphonia" y que consiste en el mismo aro de madera, cubierto por ambos vanos con una piel tensa, la cual, al ser golpeada, produce un canto suavísimo, por "la concordia o armonía de lo grave con lo agudo". Se comprende que este instrumento daría dos sonidos distintos, uno más alto que otro. Salazar (32) supone que esta "symphonia" isidoriana correspondería al "tof" hebreo, al "duff" árabe, que luego fue el "tympanon" griego y el "tympanum" romano. Efectivamente, la "symphonia" era un tambor de marco con dos parches de piel, uno por cada lado, y que carecía de sonajas. Es el instrumento que unos siglos más tarde, en la plena Edad Media, recibirá en España el nombre de "pandero" y que perdurará hasta nuestros días. El "tympanum" isidoriano también es un pandero, pero con un solo parche, es decir, la mitad de la "symphonia"; por lo tanto, aquél no es tan perfecto como ésta, ya que la "symphonia" es capaz de producir ese "suavissimus cantus" mediante la "concordia gravis et acuti" que no produce el "tympanum". Gil de Zamora habla también de dichos ins-

trumentos, basándose en la descripción isidoriana de ambos, pero añade, refiriéndose al "tympanum": "cui si iuncta fuerit fistula, dulciore reddit melodiam". Hay, pues, un intento de acoplamiento de un instrumento de viento con uno de percusión, que, indudablemente, originaría una melodía más dulce. Ignoramos por qué S. Isidoro le da el nombre de "symphonia" al instrumento que claramente representa al "tympanon" griego y al "tympanum" romano, reservando este último nombre para un instrumento muy parecido pero con ^{un} solo parche de piel, como ya hemos visto. En cuanto al nombre de "symphonia", más adelante veremos que se aplicará a otro instrumento: la chifonía.

Los "cymbala" para S. Isidoro son unas chapas metálicas cóncavas en el centro, en forma de recipiente, con los bordes planos, y que se entrechocan produciendo un sonido metálico. Era propio para acompañar los bailes y saltos. Es el instrumento que actualmente llamamos "címbalos" o platillos. Corresponden a las "scitabula aenea et argentea" de Casiodoro, pues al construirse de plata u otro metal producen el característico sonido metálico.

El "tintinabulum" parece ser una campana pequeña, a la cual Isidoro busca una razón onomatopéyica para justificar su nombre, pues al ser golpeada tintinea, y de ahí su denominación. Gil de Zamora apunta el inconveniente de este pequeño ^{instrumento}, y es que a la vez que presta una utilidad con su sonido, se va consumiendo con sus repetidos golpes.

Sobre el "sistrum" afirma Isidoro que debe su nombre a su inventora Isis, diosa de Egipto, y que por este motivo era un instrumento ordinariamente tocado por mujeres.

Consistía en una armazón metálica en forma de U con un mango. Entre los lados tenía unos travesaños de donde pendían unas sonajas, que al ser agitadas producían un timbre especial. Fue muy popular en Egipto y pasó a Grecia y Roma.

Así pues, las Etimologías como fuente literaria para el estudio de los instrumentos musicales, a pesar de citar una buena cantidad de ellos, no nos ofrecen muchos datos ciertos acerca de la estructura de los mismos. Hay que suponer que S. Isidoro, tanto por su afán recopilador como por su afición a la música, expondría en su obra todo lo que pudo recoger de la Antigüedad clásica, a ciegas muchas veces, y sin posibilidad de rectificar los inevitables errores. Creemos además que no sólo expuso el material sonoro de procedencia antigua, sino todo lo que acerca de la música y sus instrumentos conocía de vista o de oídas. Salazar (33) cree ver, bajo su denominación latina, todo el instrumentario musical que desde tiempos muy remotos se usó en los pueblos del Oriente mediterráneo y que desde muy temprano llegaría a nuestra península. Es probable que muchos de estos instrumentos provenientes de la Antigüedad se usaran en tiempos de S. Isidoro.

Sin embargo, estos tratados musicales isidorianos nos prestan más ayuda que los himnos y "carmina" coetáneos, que sólo se limitan a mencionar instrumentos, usados en tales o cuales ceremonias. La finalidad de ambas fuentes es distinta. Las Etimologías tienen carácter más didáctico, y por ello su autor trata de describir, cuando sus conocimientos se lo permiten, la constitución del "tympanum", de la "symphonia", el "psalterium" o la "cithara". Otras veces, se limita a decir la materia de que está constitui

do el instrumento, la leyenda acerca de su invención, o las circunstancias en que se usaba. Además, tiene la certeza de que existían muchos más instrumentos que él o no conocía, o elude citarlos, tal vez para no alargar la relación, pues es indudable que frases como "et his similia instrumenta" y "et caetera huiuscemodi" implican la existencia de otros instrumentos de la misma especie de los anteriormente citados. Es de lamentar que estos capítulos de las Etimologías tengan muchas equivocaciones, pues, dada la importancia que su autor tuvo a lo largo de la Edad Media, tales errores serían principio de otros muchos, de los cuales es muy difícil deshacerse.

Canto a Leodegundia.— Otra fuente latina muy conocida y citada por los musicólogos es el canto epitalámico dedicado a la reina Leodegundia, hija de Ordoño I de Asturias, y que pertenece a la mitad del siglo IX. Este canto está inscrito en el Códice de Roda, recientemente encontrado (34). Contiene algunas citas instrumentales, así como expresiones musicales de gran interés. Leodegundia se casó con un rey navarro (posiblemente Fortún-Garcés) y el autor del canto de sus bodas demuestra poseer una alta cultura musical. Con frases delicadas ensalza tanto la belleza física como las virtudes que adornan a la novia "pulcerrima nimis" llamada Leodegundia. Veremos en el Apéndice ^{IV} el texto de este poema con las expresiones musicales más importantes. En él encontramos cuatro instrumentos musicales que el poeta consideró ideales para estos versos de alabanza: la "cithara", la "lyra", la "tibia" y los "cimbalos", los cuales hallamos

también en el "Carmen de Nubentibus", si bien éste último añade algunos más. Sabemos que casi toda la poesía medieval latina, ya sea religiosa o profana, fue escrita para ser cantada (35). No es extraño, pues, que los poetas intercalen en sus cantos los nombres de aquellos instrumentos más adecuados para acompañar la exaltación del asunto de qué trataban. Con esto logran una mayor musicalidad del poema, que parece que canta ya por sí solo. Además, en ocasiones, estos instrumentos no se mencionan al azar, sino que parecen estar subordinados a lograr un efecto superior único. En este caso, dos instrumentos de cuerda, la "lira" y la "cithara", unidos a una percusión, los "cimbalos", y al dulce sonido de la "flauta" forman un conjunto instrumental idóneo para acompañar el canto. Que el sonido de la flauta es dulce no nos cabe duda, ya que el poeta lo expresa así: "Laudes dulces tibiali modo". Quiere que los cantos fluyan dulces como las tibias. Y para excitar los ánimos aún más, emplea también el aplauso de las manos.

Han llamado la atención a los musicólogos los versos:

"Nervi repercussi manu cithariste
tetracordon tinniat armoniam concitet".

En ellos, como puede verse, parece que se trata de la música armónica: los cuatro sonidos diferentes del tetracordo, sonando a un tiempo, producen la armonía. Probablemente el poeta se refería a esta clase de música, porque más adelante en otro verso dice:

"Recitantes in concentu laudent Leodegundiam".

"In concentu", es decir en armonía, en unión o concordia

de diversas voces. Se le ha dado también otra interpretación a estos versos (36). Teniendo en cuenta que Casiodoro y Boecio influyeron notablemente en la música medieval con sus ideas sobre técnica griega de la misma, nada tendría de extraño, que el autor del "Canto a Leodegundia", conociera las teorías musicales de ambos escritores y su frase "tetracordon tinniat" fuera como una reminiscencia tardía de los conceptos musicales de la Antigüedad. Sea como fuere, tenemos que reconocer que el autor de este canto tenía una gran cultura musical y quizás conocía una polifonía incipiente (37).

Comparando este canto con el himno visigodo "Pro Nubentibus", vemos que este último, del siglo VII, cita más nombres de instrumentos musicales que los empleados por el poeta que inmortalizó la fiesta de bodas de la reina Leodegundia. No parece lógico pensar que ^{en} esta última solemnidad escaseara la música instrumental más que en otras circunstancias semejantes, sino que más bien el poeta centró toda su atención en elevar la belleza física y espiritual de la esposa y destacar la alegría del pueblo ^{con} el canto de su voz y el aplauso de las manos, que con el sonido de los instrumentos.

Himno de S. Julián y Santa Basilisa.— Incluimos también en nuestro Apéndice documental, pág.XV, otro canto epitalámico perteneciente a la himnología mozárabe y que suponemos sea de la misma época que el "Canto a Leodegundia", por su gran semejanza con él y además por encontrarse en el códice visigótico del siglo X, en Madrid B.N. Mss. 1005

(Hh 60), lo cual hace suponer que se escribió en una fecha anterior a dicho siglo. También se encuentra en la Academia de la Historia de Madrid, nº 30, himnario mozárabe del siglo XI, que procede de S. Millén de la Cogolla (38). Se trata del himno de San Julián y Santa Basilisa, mártires de la Iglesia oriental, y que fue compuesto para celebrar su epitafio espiritual. Estos poemas nupciales debieron ser muy frecuentes por los siglos VII-IX y en todos ellos se advierte mucho parecido en el fondo y en la forma. Si comparamos el "Carmen de Nubentibus" de la himnología visigótica, comentado con anterioridad, con el "Canto a Leodegundia" y con el "Himno de S. Julián y Sta. Basilisa", veremos que su semejanza es innegable. Sus autores tratan de describir la alegría del pueblo por la felicidad de los nuevos esposos. Y esta alegría se manifiesta con gran alborozo, con gritos, con aplausos, con cantos y con intervención de música instrumental.

En este himno de S. Julián y Sta. Basilisa, el autor, para dar a conocer la intensidad del júbilo que llena las calles de la ciudad, emplea verbos de mucha expresividad y que al aludir todos ellos a un mismo contenido, el efecto buscado por su autor queda, naturalmente, potenciado. Como se puede ver en el Apéndice, pág. XV, los verbos "pers-trepo", "persono", "concrepo", y "strepo" pertenecen a un mismo campo semántico. Todos significan, poro más o menos, hacer mucho ruido, alborotar, resonar fuertemente. Esto nos demuestra que los instrumentos musicales que tomaron parte en esta ceremonia, producían sonidos muy fuertes. En este caso sonaron los "cymbalos", las "lyras" y las "ci-

tharas". Estos tres mismos instrumentos aparecen en los otros dos cantos de bodas, a los que estamos haciendo alusión. Esto nos hace pensar que serían instrumentos obligados en tales acontecimientos en los siglos VII al IX. En cuanto al término "organa", que también aparece en este himno, creemos que no se refiere al instrumento compuesto por fuelles, tubos y teclado, que hoy conocemos con el nombre de "órgano", sino que en este caso designaría a cualquier instrumento de música, pues ya hemos visto que, según S. Agustín (In Psalmos CL), "organum" es el nombre general de todos los instrumentos de música", y esta definición de S. Agustín fue tomada por muchos escritores medievales como S. Isidoro y Gil de Zamora. Sin embargo, no siempre designaba a varios instrumentos, sino que a veces se refería concretamente al instrumento que hoy conocemos con dicho nombre y es el contexto el que ha de decir en qué caso nos encontramos. En este himno pensamos que se refiere a varios instrumentos musicales, no sólo por estar en plural, sino porque en el contexto no encontramos ninguna palabra que aluda directamente o describa algún rasgo característico del instrumento con fuelles. La palabra "organa" concierne con el adjetivo "sonora", que como se advierte claramente puede aplicarse a cualquier instrumento de música.

Después del siglo IX nos vamos a encontrar con una laguna de dos siglos, en cuanto a las fuentes literarias se refiere, pues hasta el siglo XII no hallamos obras literarias con citas instrumentales.

En el siglo XII se inicia en los "romans" franceses

la nomenclatura instrumental en la lengua vulgar (39).

Hasta el siglo XII incluido, vemos en España que casi todas las citas literarias de los instrumentos conservan sus nombres latinos, pero a partir del siglo XIII van apareciendo denominaciones castellanas. El libro de Alexandre, por ejemplo, que cita varios instrumentos, emplea la lengua vulgar, así tenemos: "sinfonía", "farpa", "giga", "rota", "albogues", "salterio", "çitola", "viola" y "cedra" o "guitarra", según el código que consultemos (40).

Otra referencia tenemos en el "Fuero de Madrid" (año 1202) en el cual, refiriéndose a los "cedreros" (juglares que tocaban la "cedra") que llegaban a caballo ante el consejo de la villa, dice: "De cedrero: todo cedrero quod venerit a Madrid, cavalero et in conzeio cantare, et el conzeio fose avenido, non donet illi mais de III maravedies et medio" (41).

Ya avanzado el siglo XIII, el "Libro de Apolonio" muestra tres denominaciones diferentes para un mismo instrumento: "viola", "vihuela" y "viuela", refiriéndose a la viola de arco o fídula.

En el siglo XIV, en la corte catalano-aragonesa encontramos, en documentos de caxillerías y archivos, numerosos nombres de instrumentos catalanes en su mayoría, y relacionados con la terminología provenzal y francesa. Entre otros tenemos: "xabebas", "xelamías", "llaüts", "viulas", "rabets", "nafils", "tabals", "tamboret", "simbols", "psalterio", etc. (42).

Poema de Mio Cid.— Este poema del siglo XII, escrito ya en romance, cita los "atamores" varias veces (véase Apéndice, pág. XVI), en los versos 696, 1658, 1666 y 2345, y una "esquila" en el verso 1673. Esta "esquila" era una pequeña campana utilizada para dar señales. Nos extraña mucho que el juglar de Medinaceli no cite más instrumentos, poseyendo el poema circunstancias idóneas para ello, como son las bodas de las hijas del Cid, la toma de Valencia, etc. Estos dos instrumentos citados, la "esquila" y los "atamores", son utilizados solamente con fines guerreros. El "atamor" era un tambor usado sólo por los ejércitos moros; su ruido maravillaba a los soldados castellanos y espantaba a Doña Jimena y sus dueñas.

En cambio, la poesía del "Mester de Clerecía" nos ofrece abundante documentación para el estudio de los instrumentos. Aparte de las muchas citas que hace de los mismos, nos da algunos detalles acerca de su uso, sonido, y demás características. Además nos revela una cierta tendencia al acoplamiento de material sonoro. Esta poesía representa un valioso testimonio de la actividad musical en la Corte castellana. Del siglo XIII tomamos como fuentes literarias más importantes "El Libro de Alexandre", el "Libro de Apolonio", algunas obras de Gonzalo de Berceo y el "Poema de Fernán González", pertenecientes todos ellos al "Mester de Clerecía." Incluimos además el "Ars Musicae" de Juan Gil de Zamora, que, aunque no es una obra literaria, sino un tratado teórico, es una buena fuente informativa para nuestro estudio.

Poema de Alexandre.— Este poema, que se supone del clérigo de Astorga, es una de las primeras poesías castellanas y tiene para nosotros mucho interés, pues representa una fuente muy rica en citas instrumentales. En el Apéndice (págs. XVII, XVIII y XIX) se pueden ver las estrofas que creemos más importantes.

Hablan los musicólogos repetidas veces de la tendencia de los poetas medievales a intercalar relaciones instrumentales en sus obras, llevados por el solo afán de demostrar su erudición y satisfacer su vanidad. En aquellos tiempos, el intercambio cultural entre los distintos países llevaba y traía nombres de instrumentos, que los poetas recogían y plasmaban en sus obras, siguiendo la corriente de la época, sin preocuparse de averiguar a qué instrumento concreto correspondía tal o cual nombre. En muchos casos, ni siquiera los conocían de vista. Esto, naturalmente, dió lugar a no pocas interpretaciones confusas, ya que estas enumeraciones no eran, ni mucho menos, la expresión exacta de una realidad musical. En algunos casos, evidentemente, el poeta busca la ocasión para desplegar sus conocimientos lexicográficos, ya sea sobre materia musical, sobre piedras preciosas, nombres de pájaros, de árboles, etc. El "Libro de Alexandre", por ejemplo, tiene una relación de nombres de aves (estrofa 1973), así como una especie de lapidario (estrofas 1306 a 1330), donde el poeta parece lucirse, enriqueciendo sus relatos con palabras exóticas, que logran un efecto de novedad en un país en el cual se está consolidando la lengua nacional. Es cierto también que para el artista de los tiempos medios los instrumen-

tos musicales suponen un tema decorativo de gran eficacia en la escultura románica o gótica, miniaturas de códices, pinturas, etc. Pero, sea cual fuere el motivo que impulsó al autor a citar nombres de instrumentos o plasmar éstos en sus obras, éstas son fuentes de indudable valor para llegar a la realidad más aproximada del instrumentario musical medieval. Es necesario tomar ciertas precauciones para saber hasta dónde llega el afán de vanidad del poeta y la posible veracidad de la colaboración de la música en el asunto tratado, que, por otra parte, sabemos que sin ella no se concebía ningún acontecimiento de la vida. A veces, es cierto, que los escritores exageraban mucho. (43).

Recordemos lo de "los instrumentos mil" del poema de Alfonso el Onceno, pero, sería cosa pueril tomar estas cifras al pie de la letra, cuando continuamente escuchamos frases semejantes para expresar algo que encontramos extraordinario. Ningún investigador tomará en serio que fueran justamente mil los instrumentos tañidos en el casamiento de Alfonso XI. El poeta, impresionado seguramente, por el número de juglares que tomaron parte en la ceremonia, dió esta cifra para expresar la importancia de la música en aquella ocasión, o tal vez por razones de la rima. En la mayoría de los casos, creemos que los poetas reflejarían la vida musical y el ambiente de su tiempo y que todo no sería invención y exageración premeditada.

En cuanto al "Libro de Alexandre", podemos ver cómo Fray Lorenzo de Astorga, su dudoso autor, transcribe en "roman paladino", con una gran sencillez y belleza, lo que recogía de sus lecturas del latín o del francés, a pesar

de su deficiente instrucción (44). Como se trata de un clérigo, es muy posible que conociera los instrumentos que cita, pues tendría contacto con gente entendida en Música. Además la estrofa 1383, la más importante para la cuestión de los instrumentos, donde cita nueve de ellos en tres versos, no tiene nada de extraordinario ni imposible, pues en un acontecimiento como la entrada triunfal de Alejandro en Babilonia, era natural que el poeta considerara necesario el homenaje de los juglares tañendo instrumentos bastante conocidos ya en el siglo XIII. Queremos decir con esto que la relación de instrumentos que hace el autor no nos parece irreal ni exagerada. Cabe dentro de lo posible, por lo que en este caso consideramos que no fue su intento hacer una exhibición instrumental, y de aquí que tenga más validez para el investigador, por parecer más natural. Otro tanto pudiéramos decir del "Libro de Apolonio" y de las obras de Berceo, cuyas citas instrumentales no reflejen haber sido hechas con ánimo de vanidad, como ocurre, por ejemplo, con el "Libro de Buen Amor" y la famosa relación de Guillaume de Machault, músico y poeta francés de fama universal.

De los nueve instrumentos que encontramos en la estrofa 1383 del "Libro de Alexandre", ocho son de cuerda y uno de viento, los "albugues". Notemos en este pasaje la ausencia de otros instrumentos propios para el acto que se celebraba, tales como los atambores, trompas y sñafiles, que el autor conocía, pues los cita en otros pasajes y por otros motivos: estrofas 803, 1394 y 1396.

Instrumentos citados en el "Libro de Alexandre: estro-

fas, 211, "uiola"; 803, "trompes", "cuernos" y "atambores"; 1383, "sinfonia", "arba", "giga", "rota", "albogues", "salterio", "çítola", "çedra" -código O- o "guitarra" -código P-, "uiola"; 1394, "trompes" y "Annefiles"; 1396, "annafil" 1971, "estrumentos de ioglares e escolares"; 1975, "estrumentos juntos con las aves"; 2370, "estrumentos muchos con muchos tannedores".

Como puede verse sólo cita trece instrumentos, lo cual no es excesivo para un poema de 2510 estrofas. Habla el autor de otros muchos "estrumentos" a los cuales no le da nombre, posiblemente porque no los sabía. Además hace notar que conoce dos clases de instrumentos (estrofa 1971), los que usan los "ioglares", más baratos e inferiores a otros que usan los "escolares", que son "de maior preço" y que unidos unos a otros formarían cantares muy bien "acordados", es decir, se acoplarían. Parece indudable que el autor conociera y escuchara ambas clases de instrumentos. Los de los juglares los cita, pero no los de los escolares que, por ser más refinados, no serían tan conocidos para él. De todas maneras, demuestra que los escolares practicaban también la música.

También distingue entre "los ioglares" dos clases bien delimitadas: "los que fazien muchos sonos", es decir, los juglares músicos y los que manejaban monos y "xafarrones".

De los trece instrumentos que cita el "Libro de Alexandre", ocho son de cuerda, cuatro de viento y uno de percusión. Menéndez Pidal (45) señala la ausencia de instrumentos de percusión en este poema. Seguramente se re-

feriría a la estrofa 1383 del manuscrito O solamente, que es la que transcribe en su obra, pues el "Libro de Alexandre" cita los "atambores" en la estrofa 803 del mismo manuscrito, los cuales al ser "feridos" por una y otra parte producían tan gran ruido, juntamente con las trompas y los cuernos, que: "semeisuan las tierras e los çielos movidos". Podemos ver una semejanza de este verso con el 695 del "Poema del Mio Cid", que dice: "ante roido de atamores, la tierra querie quebrar". Ambos poetas expresan el ruido estrepitoso que producían los tambores, por medio de una comparación hiperbólica: la tierra estremeciéndose.

Las alusiones musicales se ven muy distanciadas unas de otras a lo largo del poema, lo cual indica la importancia que tenía la música a mediados del siglo XIII, que estaba siempre presente en la mente del poeta y brotaba a cada paso por cualquier motivo. El hecho de destacar el canto de las aves y compararlo con la música instrumental, era muy del agrado de estos poemas del "Mester de Clerecía" (Alexandre: estrofa 1975 y Berceo: estrofas 8 y 9 de los Milagros). Se tenía a gala poseer conocimientos de música. Así, en la estrofa 39, Alejandro dice a su maestro:

"Sé arte de música, por natura cantar,

Sé fer fremosos puntos, las voces acordar".

Pedrell (46) comparando estos versos con otros del Arcipreste de Hita, en los que habla de sus conocimientos técnicos en el arte musical, atribuye estos versos equivocadamente al "Libro de Apolonio".

En la estrofa 1394 vemos como el poeta sitúa las "trompas" y "annafiles" en tiempos pasados, instrumentos que

ya en el siglo XIII serían considerados como antiguos.

Es digno de notarse la aclaración que el autor añade a la cítola: "la cítola que más trota". El Arcipreste de Hita la llama la "trotera". ¿Por qué este calificativo a la "cítola" siempre? Probablemente emitía unos sonidos muy alegres que invitaban a brincar y saltar, es decir, a "trota". Para el autor del "Libro de Alexandre", la cendra y la cítola son dos instrumentos distintos. Mientras la cítola "trota", su congénere la cendra quita las penas.

Gonzalo de Berceo.— (47) Considerado como el primer poeta castellano de nombre conocido y cuya obra puede situarse en la misma época que el "Libro de Alexandre", no pasa por alto tampoco el ambiente musical de su tiempo. Los motivos para sus citas instrumentales difieren de los del Alexandre, como diferentes son también los temas tratados por ambos escritores. (En el Apéndice incluimos trozos de sus obras, donde se habla de los instrumentos, págs. XX, XXI, XXII y XXIII). Mientras que el clérigo de Astorga hace sonar los instrumentos para expresar el júbilo de una entrada triunfal de un héroe en una tierra conquistada, o para dar señales para iniciar una marcha militar, Gonzalo de Berceo, que sólo trata temas religiosos, hace uso de los instrumentos musicales para espantar el sueño a los "veladores" o centinelas, o también a los pastores que debían custodiar el ganado. En otra ocasión (Milagros, 9) recurrir al sonido de los instrumentos para compararlos con los cantos naturales de las aves, que son superiores a los sonos de los músicos.

Como puede verse, Berceo, a lo largo de toda su obra, habla del canto insistentemente. En la estrofa 22 de S. Millán vemos una semejanza con la 38 de Sto Domingo de Silos. Ambas estrofas son una prueba de la importancia que para él tenía el canto, ya que las personas se enriquecían espiritualmente con su práctica.

Anglés (48) supone que los Milagros de Nuestra Señora pudieron haber sido cantados con melodía propia, basándose en que muchos de estos milagros figuran en las Centigas. No sólo, pues, estas poesías serían leídas y recitadas sino también cantadas.

La palabra "organar", usada tan reiteradas veces por Berceo, es empleada en el sentido de cantar a voces distintas y simultáneas sobre una melodía preexistente (49). Con mucha claridad puede verse esta preocupación por el canto, así como el empleo de la voz "organar" en las estrofas de los Milagros que están en el Apéndice, lo cual es una viva expresión de la práctica de la música a distintas voces en la época de Berceo.

Instrumentos citados por Berceo: "çimbalo", estrofa 456 de la "Vida de Sto Domingo de Silos"; "çítara", estrofa 7 de "Vida de S. Millán de la Cogolla"; "giga", estrofa 9 de los "Milagros" y 176 del "Duelo de la Virgen"; "salterio", estrofa 9 de los "Milagros"; "çedra", estrofa 176 del "Duelo de la Virgen"; "rota", estrofa 176 del "Duelo de la Virgen".

En total seis instrumentos, cinco de cuerda y uno de percusión, el "çimbalo". Habla también de "violero", "organista", "çedrero", "manoderotero" y "voçero" en la estrofa 9 de

los Milagros. Nombra a los instrumentos en general en la estrofa 698 de la misma obra.

La palabra "mañoderotero" nos ofrece algunos problemas. Jener en el comentario que hace de esta obra en Biblioteca de Autores Españoles dice que es un instrumento musical. Pedrell (50) duda: "¿con esta palabra indicaría acaso, Berceo, al manuductor o tañedor de rota o de viola de ruedas o al manuductor, como si dijéramos, director del concierto?". Nosotros pensamos que es una palabra compuesta "mano de rotero" y que se refiere a la mano del tañedor de rota.

El "çimbalo" citado por Berceo en la estrofa 456 de la "Vida de Sto Domingo de Silos" se refiere sin duda a las campanitas de los conventos que se tañían para convocar a los monjes a los actos comunitarios. Salazar (51) ve dos ejemplos de este instrumento en las miniaturas de las Cantigas: la 180 y la 400. En la 180 se ve a un campanero o quizás a un prior de algún convento tañendo unas campanitas, que penden de una galería de arcos, con unos martillitos; mientras que en la 400 las campanas están en disminución y se tañen tirando de unas cuerdas que hacen de tirantes.

En la estrofa 7 de la "Vida de S. Millán" nombra la "çitara" con que el Santo ahuyentaba el sueño cuando, todavía niño, era pastor y temía dormirse y que el lobo le arrebataste las ovejas. No parece la cítara instrumento propio de pastores, pues éstos solían tañer instrumentos de viento. Este nombre de cítara es muy ambiguo en la Edad Media y se aplicaba a cualquier instrumento de cuer-

da. Podemos identificar esta cítara de Berceo con un instrumento pintado en el Retablo de S. Millán, que tiene escenas de la vida del Santo. En una aparece el Santo tañendo un instrumento de cuerdas punteadas con un mango y con un plectro, mientras guardaba el ganado. Es del siglo XIV. Procede del Monasterio de S. Millán de Suso (Logroño) y actualmente está en el Museo Provincial (lám. 54). No debemos olvidar que Gonzalo de Berceo vivió en este Monasterio de S. Millán y que el autor del Retablo debía conocer muy bien sus obras, pues los distintos recuadros de dicho Retablo se inspiran en los relatos que de la vida de S. Millán hizo el poeta riojano.

El Libro de Apolonio.— Este poema, perteneciente también al "Mester de Clerecía", es una fuente de gran valor para demostrar la alta consideración que de la Música tenía el poeta medieval.

Existen razones para pensar que acaso sea éste el primer poema del "Mester de Clerecía" y se supone fuese escrito hacia el año 1240. Se conserva en un manuscrito único de la Biblioteca de El Escorial. Contiene notables descripciones musicales y sus principales personajes poseen una gran habilidad para cantar y tañer la vihuela. Por este motivo, se le ha considerado como "un poema de exaltación a la música" (52).

El poeta anónimo del siglo XIII, autor de este Libro, debió ser muy erudito, por la maestría con que expone su relato y por la construcción tan cuidada de sus versos, sujetos ya a reglas fijas. Además, debió ser muy entendido

en el arte musical, pues dedica muchas estrofas al canto y al tañido de la vihuela, que Luciana, Apolonio y Tarsiana manejan con extraordinaria destreza. Pero, no es sólo esta facilidad para tocar un instrumento lo que el poeta expresa, sino que sus conocimientos eran más profundos, pues habla de "semitonos", "doblas", "debayladas", "puntos ortados", "trobetes"...

Tiene este poema cierta analogía con el "Libro de Alexandre", lo que no es de extrañar, pues ambos pertenecen a la "nueva maestría" y son, poco más o menos, de la misma época. Los temas difieren mucho, pero el lenguaje y la versificación son muy parecidos. El "Libro de Alexandre" interrumpe el relato para intercalar pasajes musicales entre sus guerras y conquistas. De igual manera, el autor del "Libro de Apolonio", entre las muchas aventuras de sus personajes, busca el motivo para expresar sus sentimientos musicales en versos de gran belleza. Es verdad que este poema tiene menos citas instrumentales que el de Alexandre. El poeta no hace alarde de sus conocimientos instrumentales, aunque sí lo hace de sus conocimientos musicales. Solamente menciona la "viola", la "giga" y la "rota". Es muy probable que conociera aquellos instrumentos de uso más frecuente en su época, pero es la viola o "vihuela" la que más atrae su atención y es muy posible que él supiera tocarla, por los muchos detalles que de ella nos da.

Las estrofas que hemos tomado del poema (ver Apéndice págs. XXIV, XXV, XXVI y XXVII) testimonian el ambiente musical y las costumbres castellanas del siglo XIII, pues aunque los episodios tengan lugar en países asiáticos, es

indudable que estos hechos son un reflejo del mundo habitual donde vive el autor. Sirva de ejemplo el caso de Tarsiana y su salida al mercado "a violer por soldada". Sabemos que era muy frecuente en las plazas públicas de Castilla esta actuación juglaresca, por diversos documentos de fines del siglo XI, con motivo de las bodas de las hijas del Cid o de las hijas de Alfonso VI, en el año 1075 (53). Tarsiana, aunque era princesa, aprovecha su habilidad en el canto y sus buenas dotes en el manejo de la vihuela para librarse de un mal mayor. El oficio de juglar no era propio de gente de sangre real y por eso, en una ocasión, Tarsiana hace una aclaración:

Estrofa 490. "Qua non so juglaressa de las de buen mercado
nin lo e por natura más fágolo sin grado".

En estos versos demuestra avergonzarse de que la tomen por juglaressa. Y la estrofa 483 comienza: "En la çibdad auemos huna tal juglaressa", en donde parece adivinarse un modo un poco despectivo acerca del oficio de los juglares. Esto explica la actitud de Apolonio antes de comenzar su actuación musical, que pide una corona pues sin ella "non sabrie violar" y una vez coronado, toma el arco y tañe su vihuela convencido de que así su dignidad no sufriría menoscabo alguno. Otra prueba de esto nos la ofrece el "Libro de Alexandre" (estrofa 1722, 2º verso) cuando la reina Caliectrix advierte a Alejandro:

"Non uin ganar aueres, ca non soe ioglaressa", .

en donde, sin lugar a dudas, puede verse un cierto desprecio hacia la profesión.

La viola tan repetida en el "Libro de Apolonio" es la

vihuela de arco, ya que el mismo autor lo dice refiriéndose a Apolonio: "Fue trayendo el arco egual e muy pareio".

Vemos el agrado que la gente medieval sentía por la música. Para oír a Tarsiana se llenaban de gente los portales y las plazas. Apolonio con su música alegraba los corazones y los "fermosos sonés" que Luciana arrancaba a su vihuela eran tenidos "ha fazannga" por cuantos la oían.

El poeta usa la palabra "viola" cuando el instrumento es tañido por Tarsiana y "vihuela", "viuela", etc. cuando Apolonio o Luciana lo tocan. Este instrumento debió ser muy conocido por los poetas del siglo XIII, ya que lo encontramos no sólo en el "Libro de Apolonio" y en el de Alexandre: "su uiola taniendo uieno al rey ueer" (estrofa 211), sino que está sobreentendido en Berceo y el "Poema de Fernán González", pues ambos hablan de violeros, lo cual implica el conocimiento de la viola. La estrofa 9 de "Los Milagros" de Berceo comienza: "Non serie organista nin serie violero" y la estrofa 682 del "Poema de Fernán González" termina: "Avys ay muchas de qitulas et muchos vyoleros". Menéndez Pidal (54) hace notar que los violeros son los principales juglares mencionados en los poemas del Mester de Clerecía: "La vihuela, nos dice, es el instrumento más nombrado, más descrito y más reproducido en libros y obras de arte medievales".

Cuando Apolonio tañe la vihuela en las estrofas 188 y 189, encontramos mucha semejanza con la estrofa 1976 del "Libro de Alexandre". Ya lo hace notar Menéndez Pidal (55), del cual tomamos el siguiente párrafo, relativo a estas estrofas: "Algo percibimos en este pasaje de lo que

era esa música extremada de los viejos vihuelistas. En lugar de las siete notas naturales, únicas que usaba la Iglesia, usaba mucho los semitonos, propios entonces de la llamada "música ficta", esto es, crómica, por oposición al canto llano; estas notas intermedias daban mayor delicadeza a la melodía, y más, ejecutadas trémulamente; los "temblantes semitonos", que dice el Apolonio, son calificados de llorones o plañideros por el Alexandre. Los dulces "deballadas" de que habla también el Arcipreste de Hita, como muy propias de la vihuela, debían ser cosas cadenciales: "deballar" significaba "bajar" como "cadencia" del latín "cadēre". Estas estrofas anteriormente citadas, 188 y 189, así como las 179 y 180 en donde la princesa Juliana tañe la vihuela, son admirables por la maestría y la delicadeza con que el poeta da testimonio de las excelentes cualidades musicales de expresión y emotividad de la vihuela de arco.

En los pasajes que hemos recogido del "Libro de Apolonio", los más interesantes para la cuestión musical, encontramos distintas palabras para un mismo instrumento: la viola o vihuela de arco. Cuatro veces la llaman "viola", tres veces "vihuela", una vez "viula", otra "vihuellá" y otra "vihuela".

A diferencia de los demás poemas del "Mester de Clerecía" que usan la palabra "violero" para los tocadores de viola, este poema califica a Apolonio de "buen violador" (estrofa 186). Emplea el autor el verbo "violar" para significar la acción de tocar la viola. A este respecto, Menéndez Pidal (56) piensa que "debido a la impor-

tancia adquirida por la viola en este tiempo, se hizo necesario la creación de la palabra que designase la acción de tañerla. Y de ahí el verbo violar análogo a "viular" del provenzal antiguo, que también empleaba los verbos "taborelar", "arpar", "citolar", etc., por tocar el tambor, el arpa, la cítola..."

Según esto, parece que el verbo "organar", tan repetido por Berceo, debiera significar la acción de tocar el órgano, pero ya hemos visto que "organar" es cantar a distintas voces.

Es curioso hacer notar que la rota y la giga las citan juntas Berceo, el Libro de Apolonio y el de Alexandre. ¿Porqué los tres poetas al nombrar una les viene a la memoria inmediatamente la otra?. Probablemente sus sonidos se acoplarían bien y formarían un dúo. Además, debieron ser instrumentos de mucho uso en el siglo XIII, ya que los poetas los citan con mucha frecuencia.

El Poema de Fernán González.— Este poema forma parte también del "Mester de Clerecía" y se supone escrito a mediados del siglo XIII. Como las demás obras de Clerecía, fue escrito, probablemente, para ser recitado en público. Se supone que su autor fue un monje de Arlanza. Este clérigo mezcla la historia con la leyenda, en versos monótonos y sencillos, en los cuales, aunque muy pocos, nos da noticias de las actuaciones juglerescas de la Castilla del siglo XIII. En las bodes, en Burgos, del conde, entre otros regocijos "avya ay muchas de "çitulas" et muchos vyoleros". La palabra "çitula" se refiere a la cítola.

El vocabulario de la Biblioteca de Autores Españoles dice que tanto las "çitulas" del poema de Fernán González, como la "çítola" del Alexandre (estrofa 1383) son cítaras. Pedrell (57) afirma que la "çítola" no es el nombre anticuado de la cítara, sino que se trata de un instrumento muy semejante a la guiterna, sin el cuerpo tan redondeado ni el mástil tan prolongado como los de este instrumento". Y luego identifica la çedra con çítara. Y añade que la çitola sería un instrumento de mucha importancia en el siglo XIII, ya que sus constructores recibieron el nombre de "citoleros" y sus tañedores "citolantes". Menéndez Pidal (58) da el nombre de "cítolas" a los tañedores de cítolas y a la acción de tañer este instrumento, "citolar". Pero, Pedrell en otra ocasión (59), guiándose por "El Mellopeo y Maestro" de Cerone, dice: la "çítola o cythara se tañe con pluma, mas, empero, sin viento y sin teclas"... en donde se ve que identifica ambos instrumentos.

La çítola se menciona también en el "Libro de Alexandre", pero ni en el de Apolonio ni en los escritos de Berceo aparece. La estrofa 1383 del Ms. O del "Libro de Alexandre" cita los dos instrumentos a la vez, como ya hemos visto, lo cual demostraría que se trataba de dos instrumentos distintos; pero en el Ms. P, en lugar de çedra aparece guitarra. Por lo tanto, nos sigue quedando la duda de si serían dos instrumentos o uno solo. La palabra cítara es un nombre genérico, que se aplicaba a todos los instrumentos de cuerdas. Aclaremos en los capítulos correspondientes a estos instrumentos, los proble-

mas de su nomenclatura.

Así pues, los juglares participan en la fiesta castellana con cítolas y violas. Los "pueblos descreydos" manifiestan su alegría con "trrompas" y "añafiles". También el "Libro de Alexandre" cita las trompas y añafiles. Los árabes al sonido de estos instrumentos añaden el de sus alaridos, que, según el clérigo de Arlanza, producen tal estrépito, que hasta los cielos y la tierra "semeiavan movidos".

Después del estudio de los tres grandes poemas del Mester de Clerecía del siglo XIII y de los escritos de Berceo, podemos ver que en esta época se conocían en Castilla muchos instrumentos que utilizaban los juglares para sus actividades. El "Libro de Alexandre" es el que más citas nos ofrece: 13 instrumentos; le sigue Berceo, el "Poema de Fernán González" y por último el Libro de Apolonio, que sólo tiene tres citas instrumentales. En conjunto, el Mester de Clerecía del siglo XIII menciona los siguientes instrumentos: de cuerda, "giga", "rota", "salterio", "çedra", "çítata", "sinfonía", "arba", "çítola", "viola", "guitarra" (en una variante del Alexandre); de viento, "trrompas", "cuernos", "añafiles", "albogues"; de percusión, "çimbalo" y "stambores". En total 16 instrumentos. Como se ve, los de cuerda son los más numerosos, luego los de viento, y por último las percusiones.

Fácilmente puede apreciarse que la viola fue el instrumento más nombrado, ya que se encuentra en todos los poemas, explícitamente en el Apolonio y el Alexandre y

sobreentendida en Berceo y el Poema de Fernán González. Le siguen en frecuencia la giga y la rota.

Las circunstancias en las que suenan estos instrumentos medievales son muy distintas como puede observarse en estas fuentes documentales literarias: una actuación juglaresca en la entrada del héroe, Alejandro, en el país conquistado o en una plaza pública; el caso de Tarsiana; unas fiestas de boda; unas señales guerreras; o para acompañar las canciones de los veladores para espantar el sueño, como la gítara de S. Millán de la Cogolla, con la cual se despabilaba el santo cuando ejercía su oficio de pastor; o las çedras, rotas y gigas usadas por "los trufanes" en el Santo Sepulcro para acompañar el famoso "Eya velar" de Gonzalo de Berceo.

Los músicos recibían distintos nombres según el instrumento que tañesen. El Mester de Clerecía nos habla de 'organistas', 'violeros', 'rotero', 'çedrero', 'tromperos', 'voçeros' (los cantores) o en general 'ioglares' o 'ioglaresas' (que es el único nombre de oficio de mujer que encontramos).

En cuanto a la palabra "organista", seguramente Berceo se referiría, no al músico que tocaba el órgano, sino a los compositores de "organum". Salazar (60) habla de un viajero inglés que, posiblemente, recorrió la península en esa época y que comenta la ciencia de los "organistas", es decir, de los compositores para "organum" en "Hyspania et Ragonia, et in partibus Pampilonise et Angliae".

De la monodia acompañada usada en aquel tiempo, son muestras de gran interés las estrofas 178, 179 y 180 del "Libro de Apolonio" en las cuales: "La duenya e la viuela tan bien se abinien".

Juan Gil de Zamora (Joannes Aegidius Zamorensis).— Importante es también para nuestro propósito el tratado teórico "Ars Musica", del franciscano Juan Gil de Zamora, perteneciente al siglo XIII. Este tratado, publicado hacia 1270, es el único de autor español conservado de dicho siglo (61). Juan Gil, músico, poeta e historiador, vivió en la segunda mitad del siglo XIII, en el reinado de Alfonso X, de cuyo hijo Sancho IV, fue preceptor. El capítulo XV del "Ars Musica" es una buena fuente informativa sobre la invención y constitución de los instrumentos musicales(62). Comienza haciendo ver que los instrumentos han sido inventados poco a poco, a lo largo de la diversidad de los tiempos. Hace una cita bíblica, mediante la cual vemos que, desde aquellos tiempos, eran conocidos la "tuba", la "fistula", la "cithara", la "sambuca", el "psalterium" y la "symphonis" (Daniel III). Más tarde se inventaron el "canon", "medio canon", la "guitarra" y el "rabé".

Toma por modelo a S. Isidoro, añadiendo o quitando algo al capítulo XXI de las Etimologías, y describe los mismos instrumentos.

Al igual que el obispo hispalense, comienza su relación por el "organum", del cual ya hemos hecho referencia al hablar de Venantius Fortunatus y del mismo S. Isidoro. Sin embargo, citamos un párrafo que tiene mucho interés: "Et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis, et in hymnis, propter abusum histrionum, electis aliis communiter instrumentis."

Como vemos, por esta época, según este testimonio del

franciscano Juan Gil, solamente el órgano era usado en el templo para acompañar las secuencias, los himnos y otros cantos gregorianos, pues "para evitar el abuso de los juglares" todos los demás instrumentos fueron arrojados del templo, juntamente, siguiendo las ordenaciones de los concilios y sínodos diocesanos.

Habla Juan Gil a continuación de la "tuba" y de los múltiples usos que los antiguos hicieron de ella : "la utilizaron en los combates para levantar el ánimo de los guerreros y para estimular a la lucha, en las fiestas, en los convites, para reunir al pueblo, para estimular a la alabanza de Dios, para invitar a la alegría, etc. Pero, propiamente era la "tuba" (Juan Gil cita aquí a S. Isidoro, Lib. XVIII, capítulo 4; ver Apéndice pág. XI y XII) el instrumento obligado en los certámenes bélicos para anunciar las señales de guerra y para cuando el pregonero no se oía a causa del tumulto, el sonido de la "tuba" retumbando llegase hasta la gente. Luego describe la estructura de este instrumento que viene a ser una trompeta recta, casi siempre muy larga. Fue muy usada en la Edad Media. Recordando a S. Isidoro dice que "el sonido de la trompeta es variado" (Isidoro, Lib. XVIII, cap. 4). Añade que para hacer sonar la trompeta ha de colocarse con la mano en la boca del tañedor y luego seguía con ésta sosteniéndola, levantándola o bajándola.

Sigue con la "buccina" y se refiere aquí al cuerno de los pastores, del cual decía S. Isidoro (Lib. XVIII, capítulo 4) que "los campesinos eran convocados para todo uso con el sonido de la buccina", y de ahí que fuese este ins-

trumento la señal propia de los aldesnos y pastores. Pedrell (63) sitúa la "buccina" entre los instrumentos de viento de boquilla natural y la define como "una trompeta encorvada o trompa enrollada sobre sí misma, en forma de círculo o retorcida en espiral". Instrumento muy simple y primitivo, cuya antigüedad prueba Juan Gil, viendo que fue citada por los poetas latinos y que los hebreos usaron las "buccinas" de cuerno, para conmemorar ciertos pasajes de las Sagradas Escrituras. Este instrumento debió tener múltiples usos en los tiempos antiguos y medios.

S. Isidoro no habla de la "buccina" en su conocida relación instrumental del Libro III, sino en el Libro XVIII, capítulo 4, de las Etimologías.

Sobre la "tibia", instrumento también tomado de S. Isidoro, dice que debe su nombre, como ya hemos visto, a que en un principio fue construido con las tibias de los ciervos y de aquí que su sonido recibiera el nombre de "tíbico". Citando a S. Isidoro añade: "Hinc et tibicen quasi tibiæ cantor", es decir, "tibicen" es el músico que toca las "tibias". En tiempos pasados fue un instrumento lúgubre, pues era usado en los funerales. Creemos que este instrumento era una especie de óboe, es decir, un tubo con lengüeta doble. Era el "aulós" griego que, equivocadamente y en algunas ocasiones, se ha considerado como una flauta.

Refiriéndose al "calamus" dice Gil de Zamora: "calamus a calando, id est vocando, est dictus", o sea, que el cálamo se utiliza para convocar, para llamar. San Isidoro pone "a calendo" por "a calando", lo cual supone un punto oscuro para el traductor. Seguramente, fue un error

de los copistas (64). Como puede verse, era un instrumento muy simple, hecho de caña. Debió ser bastante primitivo por la facilidad de su construcción y muy usado por el pueblo. Dice que "calamus es el nombre general de una gran cantidad de fístulas". Sobre las mismas dice que eran instrumentos de viento muy parecidos al "calamus". Se refiere con toda probabilidad a la flauta, que se construía con cañas. Su etimología, como vimos, viene de las voces griegas $\varphi\acute{\omega}\varsigma$ y $\sigma\acute{o}\lambda\iota\alpha$. La "fistula" recibe este nombre "quod vocem emittat", es decir, porque hace salir la voz, según S. Isidoro, o "quod vocem remittat", devuelve la voz, como dice Gil de Zamora. Luego habla del uso de este instrumento por los cazadores para distraer a los ciervos, mientras disparan sus flechas, para engañar a los pájaros, y las usaban también los pastores para deleitar a las ovejas mientras guardaban el rebaño.

Siguiendo el texto isidoriano, atribuye a Pan, el dios pastor, la invención del "pandorius", instrumento compuesto de varios cálamos desiguales, unidos con cera, que formarían una escala musical. Ambos escritores citan a Virgilio (Egloga II, 32):

"Pan primus calamos cera coniungere plures

Instituit, Pan curat ovis oviumque magistros."

De aquí proviene la confusión, de la cual hablamos ya al comentar a S. Isidoro, del nombre de "pandorium" o "pandorius" atribuido a este instrumento y que viene a ser en realidad un instrumento de cuerda.

Pedrell (65) considera este instrumento, la flauta del dios Pan, como el caso típico de instrumento de vien-

to de tubos cerrados, y el cual fue llamado "syrinx polycalamus" por los griegos y los romanos. Nosotros disentimos de esta opinión, como dijimos más arriba.

Sobre la "sambuca" y su confusión ya hablamos al tratar de S. Isidoro, y lo mismo puede decirse de la "symphonie" y el "tympanum".

Se guía, como en todos los demás instrumentos, por las Etimologías al hablar de la "cithara", pero no cita tantas clases de ellas como S. Isidoro, que, al estar más próximo a la Antigüedad, menciona la "pectis", el "barbitos", la "indica" y la "phoenix", pertenecientes al instrumental griego de cuerdas, que ya en el siglo XIII eran prácticamente desconocidos. Juan Gil solamente cita el "psalterium" y la "lyra", que seguramente tendría conocimiento de ellos, y que además toma lo que, sobre dichos instrumentos, encuentra en las Etimologías. Es de hacer notar como muchos de los instrumentos que cita S. Isidoro persisten y se transforman a lo largo del tiempo, al paso que otros desaparecen. Refiriéndose Gil de Zamora al "psalterium" explica su etimología. Viene de "psallendo" que significa "cantar salmos", y así este instrumento los canta y el coro responde en el mismo tono.

De la "lyra" cuenta las leyendas que sobre ella se han escrito, tomadas al pie de la letra de S. Isidoro.

Sobre los "cymbala", el "tintinabulum" y el "sistrum" poco añade Juan Gil de su parte a lo dicho por S. Isidoro.

Al terminar su relación, destaca que "existen muchos instrumentos que se consagran a la disciplina de la música".

ca y de los cuales trata la ciencia acerca de sus voces y sonidos". De éstos no da ningún nombre.

No sabemos hasta qué punto el franciscano Gil de Zamora conocería los instrumentos que describe. Algunos están tomados casi literalmente de S. Isidoro. Otras veces, amplía las descripciones, seguramente cuando sabía algo más sobre el instrumento tratado.

En resumen, ambos escritores atienden sobre todo a la etimología de los instrumentos, circunstancias en las cuales se usaron, orígenes, materia de que estaban contruidos, quienes lo utilizaban, y por último de la nomenclatura de los mismos. Por tanto, nos sirven de fuentes de investigación de no poco valor, si bien sujetas a muchos errores.

Después de este tratado musical en latín de finales del siglo XIII, continuamos ya en el siglo XIV con obras escritas en lengua romance. En este siglo nos encontramos con dos obras fundamentales para nuestro propósito. Se trata de "El Libro de Buen Amor" y del "Poema de Alfonso El Onceno", muestra el primero del "Mester de Clerecía" en esta época, y última manifestación del "Mester de Juglría" el segundo. Ambos poemas no sólo nos ofrecen abundantes citas instrumentales, sino también algunas descripciones de los instrumentos citados.

Incluimos también en este siglo como fuente literaria el Ejemplo XLI del Conde Lucanor, del infante Don Juan Manuel.

Libro de Buen Amor del Arcipreste de Hita.- La relación instrumental más rica y más conocida de la Literatura medieval castellana es la del "Libro de Buen Amor". Según Menéndez Pidal (66) "el Arcipreste de Hita, su autor, en el año 1330 al referir "cómo clérigos é legos é flayres é monjas é dueñas é joglares salieron a rezebir a don Amor" concierta la más gozosa algazara juglaresca que ^{han} escuchado los siglos". Y, en efecto, el gran número de instrumentos de todas clases parece producir un elborozo ensordecedor en el cortejo que se dirige al encuentro de don Amor.

Muy comentada ha sido esta enumeración de instrumentos y muy distintos entre sí los comentarios. Estas diferencias obedecen a la oscuridad de algunos términos, que han originado las distintas versiones del "Libro de Buen Amor" y han aumentado el número de instrumentos musicales mencionados por el Arcipreste.

Existen tres manuscritos, incompletos todos, de este libro, y comparando los fragmentos de los tres, se advierten muchas variantes entre ellos. Son estos códices: el de Martínez Gayoso, hoy propiedad de la Academia de la Lengua Española y escrito en 1389; el de Toledo, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid; y el de Salamanca, que es el más moderno de los tres, pues pertenece ya a principios del siglo XV, conserva más trozos que los otros dos y su ortografía es más complicada (en la actualidad se encuentra en la Biblioteca universitaria de Salamanca). Por estas razones, piensa Cejador (67) que este códice fue el que tuvo preferencia sobre los demás para Ducamin, quien hizo la edición paleográfica (Toulouse 1901)

recogiendo en sus obras la variantes de los códices Gayoso y de Toledo al pie del texto íntegro del código de Salamanca, que tuvo por el mejor.

Extraordinaria importancia tienen para nosotros las menciones instrumentales del Arcipreste, ya que no sólo era un poeta sino un músico excelente, como puede verse en diversos pasajes de su libro. El mismo se jacta de ello cuando dice: "Sé fazer el altibajo, et sotar á cualquier muedo", en donde se presenta como persona entendida en la técnica contrapuntística y en el arte de modular, es decir, pasar de un tono o un modo a otro sin dificultad ninguna.

En este punto coinciden todas las opiniones. Cejador lo califica de "entendidísimo en música española y morisca". Y esta circunstancia de que el autor de este poema sea músico a la vez que poeta, revaloriza su famosa relación instrumental y la hace indispensable para el estudio de la historia de la Organografía medieval española. Daniel Devoto (69) reconoce que "el pasaje de Juan Ruiz no es pura y secamente acumulativo" y que "dicho pasaje refleja una experiencia directa de cada instrumento, o de muchos de ellos". Y además, Devoto en este punto cita al investigador Félix Lecoy (70), que también afirma: "ce qui relève surtout son énumération et la différence des listes similaires que nous avons signalées, c'est que, chez lui, chaque instrument est suivi d'une notation ou d'un trait qui le caractérise dans sa forme ou dans ses effets". Ya Pedrell (71) no le cabe duda que "el Arcipreste sabía música, y podría asegurarse que la cultivaba y la profesaba en el sentido técnico de esta palabra. Consta por

las repetidas declaraciones de instrumentos que se hallan en el poema, por la selección que hace de los que convienen a los cantâres de arábigo, por el hecho de haber compuesto letras y sin duda la música de danzas para las troteras y cantaderas mudéjares y, finalmente, por las repetidas alusiones que de la práctica de la música hace en varias partes del poema".

Julián Ribera (72), hablando de varios instrumentos usados por los moros españoles y que luego se hicieron de uso tradicional en los reinos cristianos de la Península, pone como prueba suficiente de su introducción en España la relación instrumental del Arcipreste, ya que "es el poeta mejor enterado de estas cosas en la Edad Media española".

Y el mismo Ribera, con respecto al capítulo del "Libro de Buen Amor" que trata de "quales instrumentos non convienen los cantares de arábigo", nos dice que "el Arcipreste comprendió, pues, que la canción árabe no casaba bien con instrumentos que ligan sonidos, es decir, que ejecuten melodías en competencia con la voz humana, sino que requería instrumentos que sólo marquen ritmo y armonía, con pulsación de plectro, con notas cortadas, es decir, lo que hoy se conoce por pizzicato". Vemos, pues, que el Arcipreste conocía prácticamente muchos instrumentos. El mismo nos dice que ha probado algunos de ellos, para acompañar las cantigas hechas para judías y moras y que dichos instrumentos no se acoplaban bien:

"De los que he provado aquí son señalados,
En quáles estrumentos vienen más assonados"
(est.1489)

Y termina asegurando que la "vihuela de arco", la "çinfonia", la "guitarra", la "çitola", el "odreçillo", los "al-bogues", la "mandurria", el "caramillos" y la "zampoana" no tienen acoplamiento posible con la canción arábica (ver Apéndice, págs. XLI y XLII). Menéndez Pidal(73) hace notar que las cantigas citadas anteriormente, hechas por el Arcipreste para cantaderas moras y judías, no serían en lengua árabe ni hebrea, sino en el estilo "de la poesía árabe popular, o sea, para ser cantadas por los juglares moriscos que convivían con los cristianos y que no hablarían mucho árabe". No dice el Arcipreste cuáles eran los instrumentos que él consideraba idóneos para la música árabe.

En esta parte de su libro, Juan Ruiz compuso muchos canteres para gente dedicada al oficio juglaresco. Esto hace pensar que tuvo contacto con esta clase de gente y con ella aprendería la práctica y características de los instrumentos propios de los juglares. En muchos detalles de su libro, se ve claramente su intención juglaresca. Menéndez Pidal (74) afirma que "gran parte o todo lo que nos queda del incompleto "Libro de Buen Amor" es arte juglaresco". Aunque el Arcipreste, dada su erudición y como hombre de iglesia, pertenezca al Mester de Clerecía, el espíritu de la Juglaría se trasluce en sus tetrásticos monorrimos. La copla 1607, que incluimos en nuestro Apéndice (pág. XLII) es una buena prueba de ello. El entusiasmo con que este poeta músico describe el cortejo que sale a recibir a don Amor, lo lleva a enumerar casi todos los instrumentos musicales conocidos por él, porque en un acontecimiento tan

importante la música no podía estar ausente. Ya sabemos que en su tiempo la participación de la música en toda manifestación de alegría era imprescindible. Y todos los instrumentos que cita, son, sin duda, los practicados en España en la primera mitad del siglo XIV, en las festividades religiosas o profanas. Los musicólogos relacionan muchos de estos instrumentos con los representados en las Cantigas.

La lista de los instrumentos (Apéndice, pág. XXXIX, XL y XLI) no está hecha al azar, es decir, su autor no los colocó sin orden ni concierto como hubiera sido si sólo se tratase de demostrar sus conocimientos lexicográficos. Juan Ruiz sabe cuáles instrumentos se pueden acoplar. Y así en la estrofa 1207 dice: "el françes odreçillo con esto se compon". Conoce prácticamente sus timbres, es decir, sus características especiales de sonido, y los va colocando en el cortejo razonadamente. La comitiva se inicia con el redoble de los "atambores", instrumento muy conocido y popular, cuya misión en este caso parece que es la de anunciar el desfile que va al encuentro del Amor. La "guitarra morisca" con la "latina" o "ladina" y el "corpudo laúd" parece que se acoplan bien. Sobre estas dos denominaciones que el Arcipreste da a la guitarra, Salazar (75) hace notar que no fueron capricho suyo sino que estaban divulgadas por Europa, como lo prueba el hecho de que en 1349 (poco después de la fecha del Libro de Buen Amor) el duque de Normandía tenía a su servicio menestrales de la "guiterre latine" y de la "guiterre morresche", cuyo calificativo denota su procedencia.

Así pues, estas dos guitarras estarían muy difundidas por Europa a mediados del siglo XIV y el Arcipreste, como buen conocedor, hace la distinción entre ellas. Y encuentra bien que las voces ariscas y agudas del guitarrillo morisco que "sale gritando" se unan a las del "corpudo laúd" con su punto de regocijo y a las de la "guitarra latina" que se "aprieta" muy bien con ellos. El corpudo o panzudo "álaút", instrumento de cuerdas de origen árabe, descrito ya en el siglo X por Alfarabí en su "Libro de Música", debió ser oído con mucha complacencia por los poetas del siglo XIV, pues aquí lo vemos con su "punto a la trisca" y el autor del Poema de Alfonso XI, como más adelante veremos, lo califica de "estormento falaguero", es decir, halagüeño, de sonidos agradables.

La estrofa 1203 parece hablar de otro grupo homogéneo: "rabé", "rota", "salterio" y "bihuela de péndola". Como se trata de un cortejo, nos imaginamos que estos cuatro instrumentos irían en tercer lugar. El primero lo ocuparían los "atambores" y el segundo las "guitarras" y el "laúd". Al ir avanzando los instrumentos, quedaría un espacio entre unos y otros y no se confundirían las melodías de los distintos grupos. También en la estrofa 407 del "Poema de Alfonso el Onceno" encontramos el grupo vihuela, rabé y salterio, que, por lo visto, en esta época debió ser un acompañamiento bastante frecuente. En la estrofa siguiente Juan Ruiz concierta otra unión instrumental con el "medio canno", "arpa", "rabé morisco", "rota" y "tamborete". Como hemos visto en la estrofa anterior, aparece la "rota" y nos extraña su repetición. En el códice de Salamanca,

en cambio, encontramos "flauta" y no "rota", término éste empleado en los códices Gayoso y de Toledo. Creemos que el Arcipreste se referiría en este caso a la "flauta", pues es lógico pensar que sería este instrumento el que se uniría al "támborete" para formar, con los tres instrumentos de cuerda citados, ese conjunto en medio del cual había "alegranza". Vemos aquí que, igual que ocurre con las guitarras, existen también dos tipos de rabé: el "rabé gritador con la su alta nota" y el "rabé morisco", que como su nombre indica sería el que tocarían los moros en el sur de España y que, seguramente, el Arcipreste conoció.

Hacia el centro de este cortejo, su autor coloca la "vihuela de arco", de uso frecuentísimo en esta época, a la que concede mucha importancia pues le dedica una estrofa completa (la 1205) tratando de describir sus excelentes cualidades. Es el mismo instrumento que, un siglo antes, el autor del "Libro de Apolonio" pone en manos de Tarsiana, Luciana y Apolonio.

Le sigue el "canno entero", el "panderete" y las "sonajas de asófar". Estos dos últimos instrumentos se prestan a confusión, ya que pueden tener una doble interpretación. El "panderete", que es un pandero pequeño, llevaba normalmente sonajas trabadas con alambres en el hueco interior, es decir, entre los dos parches. Las "sonajas" era un instrumento formado por un aro de madera con hendiduras de trecho en trecho, donde iban colocadas chapas circulares de "asófar", que sonaban al mover el instrumento. Por lo tanto, creemos que las dos interpretaciones son válidas, es decir, que se refieren las "sonajas" a las del

"panderete" o que sea otro instrumento. Menéndez Pidal(76), al hablar de las percusiones del "Libro de Buen Amor", cuenta como un sólo instrumento el "panderete" con "sonajas de asofar". En la crónica del Condestable Lucas de Iranzo también encontramos sonajas y panderos sonando juntos en festos callejeros (ver apéndice págs.CXXXVI) y aquí se refiere a dos instrumentos distintos. Así pues, la duda se mantiene, debido a la ambigüedad de estos versos.

El Arcipreste demuestra conocer las formas poético-musicales del arte provenzal cuando habla de "chanzones e motetes" acompañadas por los órganos y que él se imaginaria tañidos por los clérigos y frailes, ya que la "chanzon" era un villancico festivo, y por lo tanto alegre, casi igual que el "motete", breve composición musical, escrita para ser interpretada en la iglesia.

Y continuando con esta tendencia a la agrupación instrumental, habla de la "dulçema"(cita este instrumento el código de Salamanca, en cambio los códigos Gayoso y de Toledo ponen en su lugar "gayta"), "axabeba", "albogón", "çinfonia" y "baldosa", con los cuales se uniría el "françes odreçillo" y la "mandurria". Como se ve, esta estrofa es la que alcanza el número más alto de citas instrumentales. No sabemos si "dulçema" se refiere aquí al instrumento de cuerdas percutidas por macillos, con caja plana y sin mango, de la familia del salterio, llamado así en España, o a un instrumento aerófono con lengüeta, especie de dulzaina o chirimía, parecido a la "gayta" que aparece en las variantes de los otros códigos, como acabamos de ver (77). La 1ª hipótesis es muy probable ya que el acoplamiento de un instrumento de cuerdas con la flauta era corriente en la época.

Y por último, se cierra el cortejo con el tan usado y conocido conjunto de "trompas", "añafiles" y "atabales", tan propio de las marchas y solemnidades militares y citado con tanta frecuencia por los escritores de los siglos XIV y XV.

Juan Ruiz cita también en su famoso "Libro de Buen Amor" otros instrumentos que no incluye en esta enumeración, seguramente porque le parecerían de clase muy inferior por ser instrumentos propios de pastores. Son éstos los "albogues", "caramillo", la "zamponna" y la "çitola", los cuales tampoco considera aptos para la música arábiga, como antes dijimos.

Es interesante destacar el intento del Arcipreste de hacer comprender al lector a qué instrumento se refiere por medio de una cualidad del mismo, o del efecto que se logra al tañerlo. Y todo esto sujetándose a las exigencias de la cuaderna vía, que le restaba libertad para ofrecernos más información. Así vemos que habla de dos clases de vihuelas: la de péndola y la de arco, la que "fes dulçes debayladas". También, como vimos anteriormente, conoce dos tipos de guitarra: la morisca, "de las voses agudas", y la latina. Otros dos tipos de rabé: el "gritador con la su alta nota" y el morisco. Del salterio asegura que es "más alto que la mota". Y la rota de parece "más alta que un risco" y de muy poco valor si no le acompaña el tamborete "sin él non vale un prisco". Llama "trotera" a la çitola, "corpudo" al laúd, "finchado" al albogón y "reçiancha" a la mandurria. Del caramillo dice está "fecho de canna vera" es decir de la caña común llamada carrizo.

No nos detenemos en explicar cada uno de los términos instrumentales ni las variantes que tenían según los códices, pues nuestro comentario se alargaría demasiado. Esta labor la realizamos en los capítulos correspondientes a cada instrumento. Pero sí queremos aclarar dos términos que han inducido a los musicólogos a muchas conjeturas sobre si se refieren a instrumentos musicales o no. Se trata de: "galipe" y "adedura". En cuanto al primero, en el código de Salamanca aparece "el galipe francisco", mientras que en el Gayoso dice "al galope francisco". Cejador (78), que sigue este último código, señala que estos términos se refieren a un baile o danza francesa; otros autores se fijan más en la voz "galipe" de los otros códigos y ven en ella un instrumento de viento francés, es decir, "galipe" por "galoubet", pequeña flauta de pico que se acompañaba con el tamborete (79). Nosotros apoyamos esta segunda hipótesis, ya que a finales de este siglo en un poema de Juan de Sevilla "Una Coronación de Nuestra Señora", incluido en el Cancionero de Ramón de Llabia, aparece entre otros instrumentos el "agaripe":

"la cítola con el agaripe, a su son"

Como se puede ver, la interpretación del francés "galoubet" oscila entre el término "galipe" y "agaripe".

Con la palabra "adedura" ocurre otro tanto. Pedrell (80), Salazar (81), C. Sachs (82), Lamaña (83) y M. Brenet (84) piensan que es un instrumento músico. F. Pedrell cree que es una flauta de dos o tres tubos y que su nombre proviene del verbo latino "addo" que significa agregar, añadir. Salazar se inclina a pensar que "hadedura"

es lectura defectuosa por "el derbuka", es decir, un tambor árabe y que "albardana", adjetivo que va unido a "hadedura", significa "la manera de echárselo al hombro quien lo tocaba y también podría tener relación con los juglares albardanes". Esta opinión de Salazar es compartida también por C. Sachs. Cleonard, en su "Discurso histórico sobre el traje de los españoles desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos" en la Real Academia de la Historia, citado por Fedrell a este respecto, nos dice: "No cabe duda de que son dos palabras del árabe, esto es, "addedar", el sonido del "tímpano" y "albardana", cosa de varios colores". Según esta interpretación, la "adedura" sería un pandero. Por otra parte, Menéndez Pidal (85) dice que "albardana" es una sustantivación de un adjetivo femenino (albardén, bufón, chocarrero), y hadedura -códice Gayoso- es otro adjetivo derivado de hado adverso, desdichado, torpe". Cejador (86) opina lo mismo, por lo que cree que estas dos palabras son la letra de una de las "chanzohes" y "motetes" y de ahí la expresión del Arcipreste "entre ellos se entremete". Nosotros de nuevo estamos de acuerdo con la opinión de Cejador, pues es muy extraño que esta palabra señale un instrumento músico y no haya aparecido alguna vez en las fuentes escritas, tanto literarias como históricas.

Instrumentos citados por el Arcipreste Hita en su "Libro de Buen Amor": de cuerdas, "guitarra morisca", "guitarra latina", "laúd", "rabé", "rabé morisco", "rota", "salterio", "vihuela de péndola", "vihuela de arco", "medio canno", "canno entero", "arpa", "çinfonia", "mandurria",

"baldosa", y "çitola"; de viento, "órgano", "axabeba", "al-bogón", "albogues", "odreçillo", "trompas", "annafiles", "flauta", en el código de Salamanca por la "rrota" del Gayoso y de Toledo, "caramillo", "zamponna" y "dulçema", en el de Salamanca por la "gayta" de Gayoso y de Toledo; de percusión, "atambores", "tamborete", "panderete con sonajas de asofar", atambales" y "panderos".

Todos los detalles sobre los instrumentos hacen del "Libro de Buen Amor" una valiosa fuente literaria para el conocimiento de la música del siglo XIV. No negamos que el Arcipreste se sintiera movido por un afán de vanidad al escribir tal exuberancia instrumental en su famosa enumeración, pero está bien claro que esta exageración no fue pura fantasía ni deseos desmedidos de dar a conocer sus conocimientos, sino que, efectivamente, conocía muy de cerca el instrumentario que cita.

Poema de Alfonso el Onceno.— En el siglo XIV encontramos otra fuente de mucho interés para el estudio de los instrumentos musicales en el Poema de Alfonso XI, llamado también "Crónica Rimada" y que representa el último vestigio del Mester de Juglaría.

Existe una estrecha relación entre este Poema y la Crónica del mismo monarca, por lo que se ha venido pensando que procedían de un mismo autor. El historiógrafo Sánchez Alonso, a la vista de esta relación tan manifiesta, ha supuesto que la Crónica se sirvió del Poema como fuente excelente por su exactitud histórica. Pero Diego Catalán Menéndez-Pidal, que ha hecho un estudio del Poema y sus relacio-

nes con la Crónica, descubrió en 1950 una redacción de la "Crónica de Alfonso XI", hasta entonces desconocida, a la que dio el nombre de la "Gran Crónica". Este hallazgo lo llevó a la conclusión de que el Poema es una versificación de esta Gran Crónica. El poeta, ajustándose lo más posible al texto, compuso una crónica rimada. El viejo texto conocido se supone que fue escrito durante el reinado de Enrique II, hijo de Alfonso XI, mientras que el Poema fue casi coetáneo de los hechos que relata. Fue redactado probablemente entre 1344 y 1350, año en que murió el monarca (87). Es evidente que esta circunstancia revaloriza el Poema en su aspecto informativo, ya que su proximidad a los sucesos hace que éstos conserven el entusiasmo de lo reciente y el relato tenga mayor vivacidad y riqueza de detalles.

Las estrofas del Poema, objeto de nuestro interés, que nos ofrecen un testimonio de nuestro instrumentalario de la primera mitad del siglo XIV, son principalmente las que se refieren a la coronación del rey y de su esposa, doña María de Portugal, en el monasterio de las Huelgas de Burgos. Con este motivo el poeta nos presenta una actuación juglaresca donde intervienen gran parte de los instrumentos practicados en la época. La veracidad de esta escena ha sido muy discutida por no coincidir con lo que nos dice la Crónica al respecto. Es cierto que ésta no menciona la participación de los juglares en la fiesta de la coronación del rey, pero confrontando ambos textos (crónica y poema) se puede ver que concuerdan en gran parte. La crónica deja constancia de que el día de la coronación de Alfonso XI en la iglesia de Santa María la Real de las Huelgas, cerca de Burgos,

hubo fiesta con este motivo. Transcribimos las palabras del cronista: "Et en este día bofordaron, et lanzaron tablados, et jostaron muchas compañías, et fecieron muchas alegrías por la fiesta de la coronación". Y más adelante dice: "Et en todos estos días fueron muchas las alegrías que fecieron en la ciubdat de Burgos para honra de la coronación et de aquestas caballerías..." (88). A la vista de estos fragmentos nadie puede dudar la intervención de la música entre tantos festejos y alegrías y más aún sabiendo por otras fuentes coetáneas (89) que la coronación de los reyes era una ceremonia que siempre iba acompañada del regocijo del pueblo, exteriorizado con cantos, danzas y música instrumental. Así pues, el autor del poema quiso plasmar esa escena musical, que seguramente existió, mientras que el cronista la pasó por alto. También el poema habla, como la crónica, de otras alegrías que realzaron la fiesta de la coronación tales como justas, esgrimas, danzas, cantos, etc (90) ¿quién puede dudar de la participación instrumental en medio de tanto alborozo?

Por otra parte, las dudas sobre la exactitud histórica del pasaje poético que comentamos, provienen también de la confusión existente entre los investigadores que han identificado la fiesta de la coronación de las Huelgas de Burgos con el matrimonio del Rey, siendo así que se trata de dos hechos históricos absolutamente independientes el uno del otro (91). La falsa creencia de que el poema se refería a las bodas reales, en Burgos, mientras la Crónica la situaba en Alfayates, originó una desconfianza sobre el relato poético. Pero sabemos que

ambas fuentes cuentan los dos acontecimientos de la vida de Alfonso XI y coinciden en gran manera. (92) Esto no obsta para que el cronista y el poeta describan más intensamente aquellos aspectos que más los impresionaron respectivamente.

Diego Catalán (93) hace notar que la Crónica "dedica poco espacio a la descripción de las fiestas y regocijos populares que, sin duda, se organizaron con tan fausto motivo (la coronación de Alfonso XI); todo lo que nos dice se refiere siempre a la parte señorial de la fiesta". Y luego añade que "el poema llena este vacío de la historia". Sin embargo, parece dudar un poco ante la exactitud de la descripción, pues nos dice que "resulta difícil determinar hasta dónde la descripción del poema puede ser un recuerdo del suceso histórico y en qué es simple reflejo de una tradición literaria". Se refiere aquí al "Poema de Alexandre", en donde, como se sabe, se describe una escena semejante en la entrada del héroe en Babilonia. El recurso de intercalar nombres de instrumentos en la narración era muy frecuente entre los poetas medievales coetáneos, pero, a pesar de todo, nosotros creemos que la relación instrumental de nuestro poema no es una simple incrustación literaria, hecha con la intención de lograr un efecto de erudición o belleza, sino que verdaderamente responde a una realidad.

Nada tiene de extraño que los numerosos instrumentos que cita el poeta: laúd, vihuela, rabel, salterio, guitarra, exabeba, medio canon, gaita, arpa, fueran tañidos por los juglares en las Huelgas, en la ceremonia de la coronación, ya que su existencia y el uso que de ellos se

hacía en tales fiestas y otras semejantes, nos vienen confirmados por otras fuentes coetáneas. Sirva de ejemplo el "Libro de Buen Amor", anteriormente comentado, que menciona estos mismos instrumentos entre otros muchos. No negamos que haya un poco de exageración en la actuación juglaresca, pues en este punto cabe recordar lo de "los estromentos mill", pero insistimos en que estos instrumentos eran muy conocidos y populares por tierras de Castilla y León en el reinado de Alfonso XI (1312-1350) y la relación del poema es una prueba más que justifica lo dicho.

En cuanto a citas instrumentales, el poema es más rico que la Crónica. Esta sólo menciona las trompas, trompetas y atabales, mientras que el poema en las conocidas estrofas de la coronación (407, 408, y 409) nos ofrece nueve citas, de las cuales siete son cuerdas: laúd, vihuela, rabé, salterio, guitarra serranista, medio canon y la farpa de don Tristán; dos son instrumentos de viento: axabeba morisca y gaita. Hay que destacar que todos éstos son instrumentos nobles, de sonidos delicados, al paso que las trompetas y atabales de la crónica son ruidosos y propios para festejos callejeros, como los que tuvieron lugar en Sevilla para celebrar la entrada del rey. También el poema, en la estrofa 1644 nos habla de "atabales marroquiles, tronpas y añafiles" que tañían los moros cuando la batalla del Salado. (94) Si añadimos las trompas y añafiles a la axabeba morisca y la gaita, son cuatro los instrumentos de viento que contiene el poema. Y los atabales la única percusión. El poema, por tanto,

ofrece doce referencias instrumentales en total. Aparte de las trompas y atabales no encontramos más instrumentos comunes a las dos fuentes entre los citados, pero tampoco podemos asegurar que en la realidad no los hubiera. Es posible que de los "muchos estormentos otros", que sonaron en Sevilla, coincidiera alguno con otro de los "otros estormentos mill" que se escucharon en Burgos. Tanto el cronista como el poeta dejan constancia de la existencia de más instrumentos cuyos nombres ignoraban o no les pareció conveniente mencionarlos..

Grandes analogías encontramos entre la famosa relación instrumental del Arcipreste de Hita y la de Rodrigo Yóñez, supuesto autor del Poema de Alfonso XI. Escrita la primera en 1330 y la segunda en 1348, según el criterio de D. Catalán (95), nada tiene de particular que su proximidad cronológica sea la causa de su semejanza en algunos puntos. El poeta de Alfonso XI no fue tan generoso como Juan Ruiz en cuanto a referencias instrumentales. Sin embargo, sus doce citas las encontramos también en el "Libro de Buen Amor". Creemos ver en el poema un cortejo formado por los juglares que desfilan por las Huelgas alegrando el ambiente con su tumulto musical. Esto parecen decir los versos: "Los estormentos tannian- por las Huelgas los jograles" y "el laud yuan tanniendo". Las voces "por" e "yuan" demuestran claramente que se trataba de una comitiva como la del Arcipreste, lo cual respondería a una costumbre de la época. Al decir que "los jograles" "yuan tanniendo el laud" es indudable que iban caminando, pues si no, hubiera dicho "estaban tañiendo". Otro

tanto expresa la preposición "por", que, como vemos, tiene aquí un sentido dinámico. Los juglares andaban por las Huelgas, es decir, de un sitio a otro, a través de toda aquella tierra burgalesa.

Además el poeta añade a casi todos sus instrumentos alguna propiedad que los caracteriza. Ya hemos hablado de su coincidencia con el Arcipreste al calificar el laúd de halagüeño, agradable, "falaguero". La vihuela y el rabé con el salterio constituyen un acoplamiento que parece fundamental en la música instrumental de la Edad Media por la frecuencia con que aparece. Recordemos que también el Arcipreste lo emplea en la estrofa 1203 (Apéndice pág. XL) si bien aumentado con la rota.

No sabemos a qué guitarra se refiere el autor cuando cita la "guitarra sserronista", tal vez se tratara de un instrumento rústico, del cual dice, además, que es un "estromento con rrason". Entendemos que el poeta diría que se trataba de una guitarra habladora, conversadora, basándonos en el sentido que el vocabulario correspondiente al poema de Alfonso XI (96) asigna a la forma verbal "rrasonaua". Tal vez quiso expresar la claridad de las voces de la guitarra, que le parecería que hablaba. Todo hace pensar que el poeta se refería a la expresividad de los sonidos producidos por este instrumento.

A la axabeba la llama morisca atendiendo a su origen. Luego afirma el poeta que allí estaba presente también el medio canon. Obsérvese que el manuscrito dice "en" en vez de "el" en la estrofa 408, d (Apéndice pág. XLIII), pero Menéndez Pidal (97) propuso esta corrección

que consideramos evidente. La gaita debió parecerle al autor instrumento muy delicado. Le da el calificativo de "sotil" y sus sonidos serían tan agradables que producían el placer de todos los que la oían. Esta es la primera vez que la encontramos en romance. Pero, como en el "libro de Buen Amor" ya vimos que en los códices Gayoso y de Toledo aparece la gayta en vez de dulçema (estrofa 1207, Apéndice, pág. XLI) y si esta mención es la auténtica, sería entonces el Arcipreste el primero en citarla en romance y por única vez.

La "farpa de don Tristán" que da "los puntos doblados" significaba que las dos manos tocaban diferentes partes en el arpa, una mano la melodía y la otra el acompañamiento (98).

No cita la conocida relación instrumental de las Huelgas ninguna percusión y nos parece extraño que, en una fiesta popular, no sonaran instrumentos de esta clase. Es posible que el autor los considerara de inferior categoría que los citados y, para no alargar demasiado su descripción instrumental, los incluyera con otros muchos en sus famosos "estromentos mill". Ya vimos que conocía los atabales, trompas y añafiles, pero éstos eran practicados por los moros y no por los juglares que tañieron en las Huelgas. De los atabales dice que eran marroquiles, confirmando así su procedencia. Conviene destacar que a cada instrumento corresponde una sola cita.

El Conde Lucanor de don Juan Manuel.— Don Juan Manuel (1282-1349), destacada figura de la literatura medieval española, cita el albogón en su famoso "Libro de los Exemplos del Conde Lucanor et de Patronio". El Ejemplo XLI refiere una anécdota del califa de Córdoba Al-Haquem II, denominado Al-mostanser billah, procedente de fuente árabe. Don Juan Manuel debió conocer bastante bien la lengua de los árabes, ya que en muchos de los Ejemplos de este libro cita frases en dicha lengua (99). Hemos recogido un fragmento del Ejemplo XLI, que su autor encabeza: "De lo que contesció a un rey de Córdoba quel dician Alhaquem" (Ap, pág. XLV), donde aparece el califa como persona muy entendida en música, pues supo perfeccionar "un estormento de que se pagan mucho los moros, que ha nombre albogón". Este instrumento, cuyo tañido "non facía tan buen son como era menester", alcanzó su sonido perfecto cuando Al-Haquem II añadió un agujero más a los que ya tenía.

Aunque nos encontramos en terreno movedizo por tratarse de una anécdota, no podemos negarle un cierto valor informativo a este trozo literario, ya que la añadidura de "un forado a la parte de yuso, en derecho de los otros forados" indica claramente que el albogón era un instrumento aerófono, de la familia de la madera, dotado de unos agujeros por medio de los cuales se obtendrían distintos sonidos aplicando o separando los dedos convenientemente. Y por otra parte, el hecho de que se atribuya al citado rey moro tal modificación en el albogón, supone la existencia de dicho instrumento en la corte musulmana cordobesa entre los años 961 y 976 en

los que reinó el famoso califa.

Para Pedrell (100), el albogón es un instrumento pastoril, una especie de flauta rústica, propia para acompañar canciones y bailes, y que sería el grave de una familia de la cual el nombre de albogue correspondería al tiple. Este instrumento, el albogue, tenía la embocadura y la campana de cuerno y constaba de dos cañas con agujeros que permitían obtener una escala no muy extensa. Y Menéndez Pidal (101) confirma lo dicho por Pedrell considerando el albogón como una gran flauta de siete agujeros que servía de bajo en los conciertos de flauta. Como albogón es aumentativo de albogue, suponemos que se trataba de un albogue de gran tamaño. Posiblemente será el representado en la Cantiga nº30, según la numeración de Ribera, tañido por un juglar judío. Así lo afirma Menéndez Pidal (102). H. Anglés (103) y Salazar (104) dudan de su identidad, mientras que Ribera (105) cree que es un albogue. En realidad es un instrumento de gran tamaño formado por tres piezas unidas. Su tubo es cónico y termina en un amplio ensanchamiento.

Para Llamaña (106) tanto el albogue como el albogón eran instrumentos de caña doble y tubo cónico. Y para la mayoría de los musicólogos, el albogue, o los albogues, es un instrumento compuesto por dos cañas paralelas con agujeros que van sostenidas en una armadura de madera. "Cierta especie de flauta o dulzaina... de la cual usaban en España los moros, especialmente en sus zambras", dice Covarrubias (107) refiriéndose a los albogues. Y J. Ribera (108) coloca este instrumento de viento entre los que se usaron con mucha frecuencia por los moros españo-

les y luego pasaron a los reinos cristianos peninsulares.

Como se ve, todas las descripciones acerca de estos instrumentos coinciden en gran parte y los musicólogos suelen estudiarlos a la vez debido a sus rasgos comunes y al parentesco o semejanza existente entre ellos.

Los textos literarios medievales y renacentistas nos presentan estos instrumentos en manos de juglares, ministriles y pastores. La cita más antigua que poseemos data del s.XIII y figura en el "Libro de Alexandre". Su supuesto autor, Juan Lorenzo Segura de Astorga, menciona los albogues en la estrofa 1383 (Ap. pág.XVIII), donde habla del homenaje que un gran número de juglares tributó al victorioso Alejandro cuando entró en Babilonia. Este poema nos confirma la existencia de los albogues en el s.XIII y su uso por los juglares. En el s.XIV, el Arcipreste de Hita cita los albogues y el albogón en su famoso "Libro de Buen Amor". Los albogues, en la estrofa 1187 (Ap. pág.XXXIX) de su composición: "De como don Amor e don Carnal venieron, e los salieron a rescebir", no son tocados por juglares sino por pastores que tocan también otros instrumentos de aire como la "zamponna" y el caramillo. También incluye Juan Ruiz los albogues entre los instrumentos que "non convienen a los cantares de arábigo", como lo prueba la estrofa 1491 (Ap.pág.XLII) y, en cambio, en su conocidísima lista organográfica no hacen acto de presencia los albogues sino el albogón, el "finchado albogón", calificativo que ha dado lugar a muchas confusiones. Se le ha considerado por esto como una gaita o cornamusa. Llamaña (109), sin embargo, opina que la palabra "finchado" no debe tomarse en sentido literal

porque pudiera muy bien feferirse al carácter engréido o pretencioso del instrumento. Nos parece acertada esta explicación, pues cabe en lo posible que el Arcipreste, ante la presencia aparatosa del gran albogón, le atribuyera la cualidad de arrogante u orgulloso y lo calificara de "finchado". Ahora bien, este albogón "finchado" de Juan Ruiz ¿ sería el mismo instrumento de qué nos habla don Juan Manuel? Ambos escritores pertenecen a un mismo siglo y es probable que oyeran y conocieran los mismos instrumentos, pero mientras la procesión imaginada por el primero tiene lugar en su época, la anécdota que relata el segundo en "El Condé Lucanor" se remonta al s.X. Esta distancia cronológica viene a demostrar la pervivencia del albogón en el suelo hispano. Más adelante, en el s.XV, encontraremos los albogues citados en el Cancionero de Baena y en algunos villancicos de Juan del Encina.

En la corte del califa Al-Haquem II eran músicos moros los que tañían el albogón y en el recibimiento a "Don Amor" eran los juglares los intérpretes de dicho instrumento, como nos dice el mismo autor: "De juglares van llenas cuevas e eriales".

De todo lo dicho parece deducirse que los albogues se usaban con más frecuencia que el albogón. A pesar de pertenecer a una misma familia, los albogues gozaban de mayor popularidad, mientras que el albogón parecía disfrutar de más categoría; seguramente su ejecución sería un poco más difícil y por su gran tamaño no sería tan manejable.

El albogón del "Libro de los Enxiemplos del Conde

"Lucanor et de Patronio" no nos dice su autor si acompañaba a otros instrumentos en aquella ocasión en que fue perfeccionado por el califa. En cambio, el "finchado al-bogón" del Arcipreste, supone Salazar (110), quizás doblaba en lo grave a la "axabeba" o flauta morisca, que formaba un grupo con la dulcema.

N O T A S

1. J.M.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona. Separata de "Miscellanea Barcinonehsia" XXI-XXII, Barcelona 1969, pág. 29; J.PERROT, L'Orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII siècle. Ed.Picard París 1965, pág.95.
2. H.ANGLES, El Codex Polifonic de las Huelgas, Barcelona 1931, pág.28; Historia de la Música medieval en Navarra, Diputación Foral de Navarra, Pamplona 1970, pág.105.
3. J.PERROT, op. cit. pág.286 y nota.
4. A.GASTOUÉ, L'Orgue en France de l'Antiquité au début de la période classique. París 1921, pág.24
5. J.BERTRAND, Histoire de l'Orgue. Son introduction dans le culte chrétien. París 1958 en J.PERROT, op. cit. pág.286 nota.
6. H.ANGLES, Historia de la Música medieval en Navarra, op. cit. pág.107.
7. F.FEDRELL, Organografía musical antigua española, Barcelona 1901, pág.36.
8. H.ANGLES, El Codex Polifonic de las Huelgas, op.cit. pág.28; Historia de la Música medieval en Navarra, op.cit. págs.40 y 41; A.SALAZAR, La Música de España, Espasa-Calpe, Madrid 1972, T.I, pág.37.

9. H.ANGLES, El Codex Polifonic de las Huelgas, op.cit. pág.29.
10. C.SACHS, Historia de los instrumentos musicales, Ed. Centurión, Buenos Aires 1947, págs.102 y 103.
11. C.SACHS, op.cit. págs.110 y 111.
12. J.PEREZ DE URBEL, Origen de los himnos mozárabes, en "Boletín Hispánico" XXVIII (1926), pág.236.
13. H.ANGLES, Gloriosa contribución de España a la Historia de la Música Universal, Instituto español de Musicología, Madrid 1948, pág.49.
14. A.SALAZAR, La Música de España I, op.cit. pág.37 y La Música en la Sociedad europea I, cap.I de la V parte, Méjico 1942-46, pág.153.
15. ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI, Etymologiarum sive originum, W.M.Lindsay. Oxonii e typographeo clarendoniano 1911, lib.III, cap.XVII.
16. A.SALAZAR, La Música de España, op.cit. pág.40, vol.I
17. M.A.CASIODORO, Opera omnia. De Musica, Genevae, Excudebat Philippus Gamonetus 1650.
18. A.SALAZAR, La Música de España I, op.cit. pág.35.
19. F.PEDRELL, op.cit.pág.82.
20. S.AGUSTIN, In Psalmus CL en J.PERROT, op.cit.pág.387
21. A.SALAZAR, La Música de España I, op.cit. pág.43.

22. IOANNIS AEGIDII ZAMORENSIS, Ars Musicae en M. GERBERTUS, Scriptores Ecclesiastici de Musica sacra..., St. Blasius 1784, T.II, pág.390.
23. S.ISIDORO DE SEVILLA, Etimologías, traducción e introducción de L.CORTES Y GONGORA, B.A.C. Madrid 1951.
24. E.GEVAERT, La Musique de l'Antiquité, Gante 1881, vol. 2º, pág, 243.
25. C. SACHS, op. cit., págs. 80 y 131.
26. SALAZAR, La Música de España, op. cit., pág. 41.
27. N. DUFOURCQ, La Música. Los hombres, los instrumentos, las obras, Ed. Planeta, Barcelona 1973, pág.64.
28. IOANNIS AEGIDII ZAMORENSIS, Ars Musica en M. GERBERTUS, op. cit., pág. 369.
29. M.A.CASIODORO, op. cit., pág. 573.
30. E.GEVAERT, op.cit., pág. 242.
31. M.A.CASIODORO, op.cit. pág.573.
32. SALAZAR, La Música de España, pág.43.
33. SALAZAR, Idem, pág.42.
34. Z.GARCÍA VILLADA, El Códice de Roda recuperado, en Rev. de Filología Española, XV, (1928),pág.113 y ss.
35. H. ANGLÉS, La Música en las Cantigas de Alfonso X el Sabio, Barcelona 1943, t.III a, pág 432.

36. SALAZAR, La Música de España, op.cit., pág.39.
37. H.ANGLÉS, Historia de la Música medieval en Navarra, op.cit., pág.46.
38. H.ANGLÉS, Historia de la Música medieval en Navarra, op.cit., pág.41.
39. SALAZAR, La Música en la sociedad europea, op.cit., pág. 366.
40. Encontramos "guitarra" en el Ms. P y "cedra" en el Ms. O. Véase la copla 1383 del Libro de Alexandre en el apéndice, pág. XVIII.
41. LAMAÑA, op.cit., pág. 29.
42. LAMAÑA, op.cit., pág. 30.
43. D.DEVOTO, La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana, en "Miscelánea en homenaje a Mons. Anglés", T. I. Barcelona 1958, pág. 221.
44. J.L.ALBORG, Historia de la literatura española, T. I. Ed. Gredos. Madrid 1972. pág. 136.
45. MENÉNDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, Madrid 1962, pág. 70.
46. PEDRELL, op.cit., pág. 42.
47. H. ANGLÉS, La Música en las Cantigas de Alfonso X el Sabio, III a, pág 101. Este autor sitúa la actividad literaria de Berceo entre 1230 y 1255.

48. H.ANGLÉS, La Música en las Cantigas de Alfonso X el Sabio, III a, op. cit., pág. 101.
49. H.ANGLÉS, La Música en las Cantigas de Alfonso X el Sabio, III a, op. cit., pág. 105 y el Codex Polifonic de las Huelgas, op. cit., pág. 45.
50. PEDRELL, op. cit. Nota de la página 122.
51. SALAZAR, La Música de España, op. cit., pág. 129.
52. PABLO CABAÑAS, Libro de Apolonio, edición en versión moderna, "Odres Nuevos", Valencia 1955. Tomado de J.L.ALBORG, op. cit., T. I, pág. 132.
53. SALAZAR, La Música en la sociedad europea, op.cit., pág. 232.
54. M.PIDAL, op. cit., pág. 56.
55. M.PIDAL, op. cit., pág. 57.
56. M.PIDAL, op. cit., pág. 57.
57. PEDRELL, op. cit., pág. 44.
58. M.PIDAL, op. cit., pág. 59.
59. PEDRELL, op. cit., pág. 15.
60. SALAZAR, La Música de España, pág. 138.
61. H.ANGLÉS, La Música en las Cantigas de Alfonso X el Sabio, III a, op. cit., pág. 134.
62. IOANNIS AEGIDII ZAHORENSIS, Ars Musicae en M. GERTUS, op. cit., T. II, pág. 369.

63. PEDRELL, op. cit., págs. 26 y 83.
64. S.ISIDORO DE SEVILLA, Etimologías, versión castellana, op. cit., pág. 85, nota 22.
65. PEDRELL, op. cit., págs. 25 y 83.
66. M.PIDAL, op. cit., págs. 64 y 65.
67. ARCIPRESTE DE HITA, Libro de Buen Amor, I, Edición y notas por Julio Cejador y Frauca, "Clásicos Castellanos". Madrid 1913, pág. XXXVII y ss.
68. ARCIPRESTE DE HITA, Libro de Buen Amor, B.A.E., vol. LVII, "Poetas Castellanos anteriores al siglo XV". Madrid 1925. Estrofa 975.
69. D.DEVOTO, op. cit., pág 215 y ss.
70. F. LECOY, Recherches sur le "Libro de Buen Amor" París 1938, pág.256.
71. PEDRELL, op. cit., pág. 46.
72. J.RIBERA, Las Cantigas de Santa María, Madrid 1922, pág. 80.
73. R.MENENDEZ PIDAL, op.cit.págs.72 y 73
74. R.MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas, Madrid 1957, pág.203.
75. A.SALAZAR,La Música de España I, op.cit. pág.167.
76. R.MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, op.cit. pág.70.

77. ARCIPRESTE DE HITA, Libro de Buen Amor II. Ed. y notas por J.CEJADOR, op.cit. pág.141.
78. Idem, pág.138.
79. E.TRAVERS, Les instruments du XIV^e siècle d'après Guillaume de Machaut, París 1882, pág.11; A.LIVERMORE, Historia de la Música española, Ed.Barral, Barcelona 1973, pág.78; A.SALAZAR, La Música de España I, op.cit.pág.128.
80. F.PEDRELL, op.cit.págs.57 y 58.
81. A.SALAZAR, La Música de España I, op.cit.pág.132.
82. C.SACHS, Reallexicon der Musikinstrumente, Berlín 1913.
83. J.M.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España medieval. "Miscellanea Barcinonensia", XXXV, Barcelona 1973, pág.50
84. M.BRENET, Diccionario de la Música. Histórico y técnico. Ed.Iberia-J.Gil, Barcelona 1946.
85. R.MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, op.cit.pág.72, nota 1
86. ARCIPRESTE DE HITA, Libro de Buen Amor, Ed. y notas de CEJADOR, op.cit.pág.140 nota.
87. D.CATALAN MENENDEZ-PIDAL, Poema de Alfonso XI.Fuentes, dialecto, estilo. "Biblioteca románica hispánica".Ed. Gredos,Madrid 1953, págs.10,16 y 29.

88. Crónica de los Reyes de Castilla I, B.A.E. vol.LXVI Madrid 1953, cap.C, pág.235 y Cap.CI, pág.237.
89. En la coronación de Alfonso IV de Aragón contemporánea de la de Alfonso XI de Castilla sonaron también instrumentos. Citado por R.MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, op.cit.págs.63,64 y 65.
90. Poema de Alfonso el Onceno, B.A.E.vol.LVII, Ed.Hernando,Madrid 1925,estrofas 397-402, pág.489.
91. Se advierte esta confusión en MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares,op.cit.pág.64 y nota. Ciertamente la crónica habla del matrimonio del rey con doña María de Portugal en la villa de Alfayates(cap.LXXIV, pág.218), pero también el Poema, antes de hablar de la coronación, narra las bodas del rey (estrofas 317 y 318).
También J.H.LAMAÑA en Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la Casa de Barcelona, op.cit.pág.6 y en Los instrumentos musicales en la España medieval, "Miscellanea Barcinonensia" XXXV, op.cit.pág.49, identifica la fiesta de la coronación de Alfonso XI con la del matrimonio del mismo monarca. Otro tanto ocurre con A.SALAZAR, La Música en la sociedad europea I, pág.239.
92. Veánse Crónica de Alfonso XI en Crónica de los Reyes de Castilla,B.A.E.vol.LXXI,op.cit.págs.218 y

- 235 y ss. y Poema de Alfonso XI en B.A.E. op.cit. estrofas 316 y ss., 389 y ss.
93. D.CATALAN MENENDEZ-PIDAL, op.cit.págs.75 y ss.
94. Estrofa 1644 del Poema de Alfonso el Onceno:
 "Moros estauan tanniendo
 Atabales marroquiles
 De la otra rrespondiendo
 Tronpas con annafiles".
95. D.CATALAN MENENDEZ-PIDAL, op.cit.pág.32.
96. Poema de Alfonso el Onceno, B.A.E.op. cit.pág.598.
97. R.MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, op. cit.pág.64 y nota.
98. C.SACHS, op.cit.pág.252.
99. D.JUAN MANUEL, El Conde Lucanor, B.A.E.Escritores en prosa anteriores al s.XV, recogidos e ilustrados por D.Pascual de Gayangos, Ed.Rivadeneyra, Madrid 1860 vol.LI, pág.XXI de la introducción.
100. F.PEDRELL, op.cit.págs.59 y s.
101. R.MENENDEZ PIDAL, op.cit.pág.69
102. R.MENENDEZ PIDAL, op.cit.pág.72 lám.
103. H.ANGLES, La Música en las Cantigas de Alfonso X el Sabio, III a, op.cit. lám. de la pág.72.
104. A.SALAZAR, La Música de España I, op.cit.pág.128.

105. J.RIBERA, op.cit.pág.147.
106. J.M.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España medieval, "Miscellanea Barcinonensia" XXXV, op.cit. pág.67.
107. COVARRUBIAS, Tesoro de la lengua castellana o española, Madrid 1611, art.albogue
108. J.RIBERA, op.cit.pág.77
109. J.M.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la Casa de Barcelona, op.cit.pág.33.
110. A.SALAZAR, La Música en la sociedad europea II, op. cit.pág.156.

CAPITULO II

Fuentes literarias del siglo XV

Las fuentes literarias pertenecientes al s.XV, con sus abundantes citas organográficas, ofrecen una imagen bastante completa del instrumentario musical entonces en boga. Estas menciones de los textos literarios coinciden en gran parte con las que aparecen en los documentos históricos de este siglo y principios del siguiente, lo que nos permite situarnos en un terreno más firme, pues la existencia real de los instrumentos consignados en ambas fuentes resulta indiscutible. A través de estas aportaciones, se puede observar también la transformación experimentada por el material sonoro de esta época que avanza ya hacia el Renacimiento.

A primera vista se advierte la supervivencia de algunos instrumentos seculares como la trompa, el arpa, el añafil, etc. y la aparición de otros nuevos como dulzainas, chirimías, bombardas, clarines, trompetas bastardas, sacabuches y, muy especialmente, los de cuerda y teclado como el escaque y el manicordio con sus derivados respectivos el clavicémbalo y el clavicordio, además del dulcemelos, instrumentos todos muy representativos de esta época.

Hemos tomado las referencias musicales más importantes, a nuestro juicio, de las composiciones poéticas del Cancionero de Baena y Marqués de Santillana. Otro tanto hemos hecho con los Libros de Caballerías cuyas páginas contienen, en ciertas ocasiones, datos muy interesantes sobre el hecho musical y ya de finales de siglo recogemos la numerosa relación instrumental del "Triunfo de Amor" de Juan del Encina, tan valiosa para

el musicólogo como la del Arcipreste de Hita en el siglo anterior.

Cancionero de Baena.— La mayoría de los Cancioneros abundan en citas y descripciones instrumentales. El de Baena es una colección de casi seiscientas composiciones de las que hemos entresacado varias estrofas. Como es sabido, se compone este Cancionero de "cantigas", "desires", "preguntas" y "respuestas", escritas por autores pertenecientes a los reinados de Pedro I, Enrique II, Juan I, Enrique III y Juan II y recopilada por Juan Alfonso de Baena, escribano de este último monarca en 1445 y al cual se lo dedicó. Llama la atención el hecho de que los mejores poetas del s.XV no estén incluidos en este Cancionero, tal ocurre con el Marqués de Santillana que no figura en él.

Desde nuestro punto de vista musical, la recopilación de Juan Alfonso de Baena significa una fuente informativa por el repertorio de menciones instrumentales existente en muchas de las poesías del tiempo de Juan II que nos ayuda a reconstruir el material sonoro de la época. Los dieciséis instrumentos distintos citados en el Cancionero indican la variedad de los mismos que se conocía en aquellos años del s.XV. Los de cuerda parecen tener preferencia entre los poetas pues son los más numerosos: "laúd", "rrabé", "vyuela", "vyuela de arco", "guitarra" y "farpa". De cuerda y teclado encontramos el "escaque" y el "monicordio". En segundo lugar aparecen los de viento: "tronpas", "tronpetas", "caramillo", "al-

bogue" y "duçainas". Y por último la percusión: "ataba
les", "pandero" y "sonaja".

Esta fuente literaria es más interesante por la di
versidad de los instrumentos que aporta, que por la can
tidad de los mismos, es decir, que existen muy pocas re
peticiones. Las "farpas" o "harpas", las "tronpetas" y
el "laúd" presentan más de una cita, pero la mayoría de
los instrumentos no se nombran nada más que una vez.

Con frecuencia, los poetas de este Cancionero utili
zan el material organográfico para expresarse en senti-
do figurado y en este caso el valor testimonial de sus
composiciones queda reducido a un simple conocimiento,
por parte del autor, de la existencia de tales instru-
mentos, que, seguramente, serían los que estaban en boga
a la sazón. En este sentido vemos el "caramillo" usado
metafóricamente en la copla 110 de Alfonso Alvarez (Ap.
pág.XLVI) y el "ataval" como recurso para una compara-
ción en la copla 286 de un "desir" de Ferrant Manuel de
Lando. Otras veces, no hay duda que el Cancionero refle
ja la importancia de la música como distracción predi-
lecta de la sociedad del s.XV. Así lo demuestran, por
ejemplo, el "desir" de Miçer Francisco Imperial al na-
cimiento de Juan II (copla 227), o el "desir" de Juan
Alfonso de Baena al Condestable don Alvaro de Luna (co-
pla 453) aconsejándole que tome "muchos plaseres, oyen-
do juglares" y "cantando, tañiendo", es decir, que bus-
que solaz y descanso en el arte musical. Estas frases y
otras semejantes, además de muchos términos musicales
que se encuentran esparcidos por todo el Cancionero, po

nen de manifiesto el arraigo que tenían los distintos aspectos de la música en la mente de los poetas de la época y la difusión de este arte tanto en el ambiente cortesano como en el popular.

Muchos de los instrumentos contenidos en este Cancionero eran ya perfectamente conocidos en el siglo - XIV. Los encontramos principalmente en el "Libro de - Buen Amor" y en el "Poema de Alfonso Onceno" e incluso algunos aparecen desde el siglo XIII en el "Libro de Alexandre", como el "albogue", las "tõnpas", el - "harpa" y la "vyuela". En cambio, otros constituyen - una novedad en lo que a nuestras fuentes literarias se refiere, como son las "trompetas", la "duçayna", el - "escaque" y el "monicordio". Pero las trompetas son - numerosas en las fuentes históricas de los siglos XIII y XIV y la "duçayna", o "dolçaina" en catalán, aparece también en el siglo XIV en la Crónica de Muntaner. En cuanto al "escaque" y el "monicordio", sí podemos decir que los registramos por primera vez en nuestras - fuentes documentales.

El "escaque" o "exaquier", de etimología bastante incierta, era un instrumento de cuerda y teclado, un clavicémbalo primitivo, vertical, según las descripciones de las cartas de Juan I de Aragón al duque de Borgoña en el último tercio del siglo XIV. El monarca, llevado de su irresistible pasión por la música, pide insistentemente el envío de ese nuevo instrumento, a la vez que solicita que venga a su servicio un - "ministrer" que sabía tocarlo, llamado Juan de los Or-

ganos. Hickmann (1) toma nota de las cuestiones organográficas más importantes contenidas en las cartas de Juan I que refiriéndose al "exaquier" dice: "I sturmentsemblant d'orguens que sona ab cordes" y que además pide que le envíen "un ministrer entrels altres - que es abte de tocar exaquier e los petits orguens". Todas estas características lo han llevado a la conclusión de que el "exaquier" era una especie de clavicémbalo, de tipo vertical, es decir, un instrumento de cuerda y teclado y este último idéntico al de los órganos, lo que explica que un mismo ministril supiese tocar ambos instrumentos, ya que la técnica o manera de ejecución sería la misma.

Hemos dicho que su etimología no está muy clara, puesto que la palabra escaque tiene un doble significado: tablero de ajedrez e instrumento músico. Los musicólogos no se explican la razón de haber dado un nombre tan vulgar a un instrumento tan noble y cortesano. El Cancionero nos ofrece la voz escaque en esta doble acepción en dos de sus composiciones. Juan Alfonso de Baena, su recopilador, en uno de sus "desires" trata de una partida de ajedrez y le dice a Alvaro de Cañinsares, entre otras cosas:

"Pero con razón, señor, vos retrayo

Al vuestro falsete mal juego de escaque

E sy desta lucha levades un baque,

A mi non culpades, Don muy lindo Gayo." (2)

Y Fray Diego de Valencia en su conocido "desir" en respuesta a Francisco Imperial con motivo del naci-

miento de Juan II, habla de : "Harpas é escaques que mas acordavan/ Con el monicordio, que bien paresçia". Está bien claro que el primero se refería al juego de ajedrez y el segundo al instrumento músico.

El monicordio también era un instrumento de cuerda y teclado, pero se diferenciaba del escaque o "exaquier" porque sus cuerdas eran golpeadas por tangentes y no pinzadas por picos de pluma como en este último. Monicordio era el nombre primitivo del clavicordio, indicando de esta manera su filiación con el monicordio tonométrico.

El Cancionero de Baena es la única fuente literaria, de las que hemos recogido, que nos ofrece el término escaque, que aparecía desde el siglo XIV en documentos históricos, como vimos anteriormente en las cartas de Juan I. Más adelante, el monicordio adoptó la nueva denominación de clavicordio, subsistiendo el antiguo término de monicordio o manicordio unos dos siglos más. No ocurrió lo mismo con el nombre de escaque o "exaquier", que desapareció en el curso del siglo XV para dar paso al de clavicémbalo y así lo encontramos en "El Triunfo de Amor" de Juan del Encina y en el "Libro de la Cámara Real del Principe Don Juan" de Fernández de Oviedo, a finales de este mismo siglo.

Como vimos anteriormente, con estos nuevos instrumentos, escaques y monicordios, unidos a las arpas, forma Fray Diego de Valencia un conjunto que "dulce tocava", ya que concordaban perfectamente los sonidos

de los "estormentos" que lo componían. Y no es ésta la única prueba de la tendencia al acoplamiento instrumental en los poetas del Cancionero, sino que, aparte del grupo más simple y corriente formado por "tronpas y atabales", en una Respuesta de Juan Alfonso de Baena, encontramos otros grupos hechos por miçer Francisco Imperial. Nos referimos a sus combinaciones de "duçaynas e farpas" que armonizan entre sí y a su vez con el rumor del agua y el canto de las aves ("Desir" al nacimiento de Juan II, Apéndice pág. XLVIII) y de "harpa, duçayna, vyhuela de arco" ("Desir" a las siete virtudes, Ap. pág. L). Otro grupo de "laúd, rrabe y vyuela" cita Alvarez de Villasandino en su "desir" a doña Constanza Sarmiento. Sin embargo, no parece que este poeta tuviera intención de hacer un acoplamiento al nombrar estos tres instrumentos consecutivamente. Trataba de expresar su disgusto, que no le permitía tañer el laúd, el rabel ni la vihuela, y es obvio decir que, aunque nada se lo hubiera impedido, tampoco le era posible tocar este trío de una manera simultánea sino sucesivamente y en este caso no se puede hablar de acoplamiento. Es probable, no obstante, que el poeta citara estos instrumentos juntos, sin ánimo de agruparlos, porque estarían asociados en su mente como una combinación organográfica de uso frecuente y que tal vez él hubiera escuchado.

En un "desir" de Ferrant Manuel de Lando, el laúd recibe el calificativo de "tunbal", voz arábiga que indica voz de "atambor" o atabal, es decir, sonido fuerte. El poeta cita el laúd acompañado de dos adje-

tivos: "Con un grant laúd tunbal", dice concretamente, en donde "grant" y "tunbal" parecen referirse a un - laúd grave. Según Ribera (3) los violeros musulmanes construían laúdes de distintas clases, tiples, barítonos, etc., que se usaron mucho en la España cristiana. Es muy probable que el poeta aludiera a uno - del tipo barítono. Mucho antes, el Arcipreste de Hita habla del "corpudo alaud" y los calificativos de "corpudo" y "grant" nos sugieren la posibilidad de que ambos poetas se refirieran al mismo tipo de instrumentos.

"El Sueño" del Marqués de Santillana.- Don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1458), poeta de la época de Juan II de Castilla, debió conocer bastante bien el arte de la música cortesana de su tiempo en sus aspectos vocal e instrumental, a juzgar por algunas frases contenidas en sus obras. "El Prohemio o carta que envió al Condestable de Portugal", juntamente con sus poesías, es una prueba de lo dicho por sus muchas alusiones al canto, a la música, a las formas poético-musicales ("rondeles", "lays", "viro-lays", etc.), por su empleo de la voz "asonar", que desde muy antiguo significaba poner música a una composición, y de expresiones como "las dulces voces", - "los fermosos sones" y otras frases semejantes que descubren sus conocimientos y aficiones musicales. También su obra dedicada a la "Canonição de los bienaventurados sanctos, maestre Viçente Ferrer, predicador, e maestre Pedro de Villacreçes, frayre menor" co-

rrobora esta afirmación, con frases y conceptos musicales contenidos en sus versos, así, por ejemplo: "Sonava tal melodía / de voces con estormentes / en músicas tan scientes..." (4).

Por esto, consideramos oportuno incluir sus citas instrumentales en nuestra colección de fuentes literarias. Se encuentran estas citas en las estrofas V, IX, XIII y LVI de su poema amoroso "El Sueño". En la estrofa V solamente menciona la "tronpa", en la IX habla de un "gracioso estormente", cuyo nombre no especifica, en la XIII cita la "farpa tan sonosa" o "sonorosa". La "tronpa" y la "farpa" son instrumentos perfectamente conocidos ya en el siglo XV, pero en la estrofa LVI, el poeta enumera cuatro instrumentos muy representativos de este siglo, todos ellos de viento: "clarones", "trompetas bastardas", "charamías" y "bombardas". (Ap. pág. LV).

Los "clarones", llamados clarines posteriormente, consistían en unas pequeñas trompetas rectas, de posibilidades cromáticas, tesitura aguda y sonido claro y brillante, como indica su etimología (del latín "clarus"). Aparecen a principios de este siglo y es muy frecuente encontrarlos sonando junto a otros instrumentos, preferentemente con las trompetas "bastardas" o "italianas" (5).

También aparecen muchas veces las trompetas "bastardas" y las "charamías" o chirimías, en las crónicas coetáneas, participando en la música propia de comitivas reales, desfiles militares y manifestaciones callejeras de todo tipo. Estas trompetas llamadas, a veces, simplemente "bastardas" en los textos de la época, recibían



este nombre por su capacidad de emitir más sonidos de los naturales. Era un instrumento de registro o tesitura media. Según Covarrubias (6), "trompeta bastarda, la que media entre la trompeta que tiene el sonido fuerte y grave y entre el clarín, que lo tiene delicado y agudo". Se llamaba también "española" a esta trompeta, que fue muy usada por los ministriles y figuró en numerosas ocasiones en conjuntos de música artística.

Las chirimías eran instrumentos cromáticos, lo mismo que las bombardas que eran los graves de la familia de las chirimías y aparecen en la segunda mitad del siglo XIV. Ambos instrumentos eran de madera, mientras que las trompetas "bastardas" y los "clarones" se construían de metal.

El Marqués de Santillana, acoplando estos cuatro instrumentos: "clarones", "trompetas bastardas", "chirimías" y "bombardas", forma su conocido cuarteto instrumental de viento, con cuyos "distintos sonos" acompaña las formas poético-musicales de arte provenzal, baladas, rondeles y canciones, que eran por su misma naturaleza, formas vocales dulces y conmovedoras, más propias, por tanto, para ser acompañadas por violas, laúdes, salterios y dulzainas que con el conjunto de instrumentos ruidosos como eran los citados, ya que apagaban la voz del cantor.

Es cierto que los instrumentos que forman el famoso cuarteto de viento del Marqués de Santillana tenían una doble función: podían ser tañidos al aire libre o en recintos cerrados. Al aire libre, unas veces se em-

pleaban en manifestaciones de alegría. Sirva de ejemplo la entrada del rey don Fernando en Nápoles al son de trompetas bastardas y chirimías o la partida de la Reina Católica de Jaén hacia el real, donde sonaron trompetas "bastardas", chirimías y clarines, además de otros instrumentos (7). Y otras veces vemos estos instrumentos usados con fines cinegéticos en fuentes iconográficas como, por ejemplo, las bombardas y la trompeta ("italiana" en este caso) en una pintura anónima que representa a "el duque de Borgoña y su Corte durante la Caza" (8). También se utilizaban con otros fines, pero siempre interpretando música "alta". En la novela caballeresca "Tirant lo Blanc", como veremos más adelante, el autor coloca a los tañedores de clarines, chirimías y trompetas en las torres y ventanas del palacio, lugares adecuados para sonar esta música estrepitosa que era la más idónea para expresar la alegría de unas bodas (Ap. pág. LXIII).

Al lado de esta función propia para diversos actos al aire libre, estos mismos instrumentos se empleaban con finalidad artística en el interior de los palacios y castillos. Así lo demuestran algunas pinturas y miniaturas, además de otras fuentes históricas. Como ejemplo tenemos a "Salomé con la cabeza del Bautista" del Retablo de la iglesia parroquial de Ródenas (Teruel)

Vemos aquí a tres juglares con una chirimía y dos bombardas. El mismo conjunto instrumental aparece en otra pintura con el mismo título que la anterior, en la iglesia parroquial de Erla (Zaragoza) .Am

bas representaciones pertenecen al s.XV, pero ¿qué música tañerían? Estos instrumentos "altos" solamente interpretaban algunas danzas, preludios, interludios y posludios: Así, en una fiesta dada por el duque de Borgoña en Lila en el año 1454, realizaron unintermedio musical "cuatro clarines muy altos" además de otros instrumentos (9). Pero las canciones, las baladas y los rondeles que nombra el Marqués de Santillana se solían acompañar con instrumentos "bajos" como las violas, los laúdes y los salterios (10), como ya dijimos.

Así pues, todo parece indicar un desconocimiento por parte del poeta del material sonoro, a la vista del conjunto elegido para unas canciones sentimentales que exigían, según hemos visto, un tratamiento más delicado, sobre todo en cuanto al timbre se refiere. Por esto, a primera vista llama la atención que este poeta, tan entendido en música, imaginara tal acoplamiento organográfico para tales formas musicales de carácter amoroso. Los musicólogos han señalado este contrasentido(11).

Ahora bien, si no consideramos la estrofa LVI aisladamente sino inscrita en el contexto del poema, vemos que es una consecuencia lógica de toda la trama que ha urdido el poeta. Este ha expresado, bajo una forma alegórica, una batalla sostenida entre los sentimientos amorosos y la razón. Este debate se encuentra personificado y circunscrito en situaciones concretas, puesto que se habla de montes, valles, banderas, pendones y todos los elementos propios para el desarrollo de una batalla campal. Al interpretar literariamente esta obra, nos damos cuenta que los musicólogos han tomado una

idea equivocada de la estrofa, porque la han visto aislada y no como una parte del todo. Y esta problemática estrofa representa el momento cumbre del poema, en el cual la Razón y el Amor van a luchar como dos ejércitos. El hecho de que "clarones", "trompetas bastardas", "claronías" (12) y "bombardas" (instrumentos poco empleados, por lo general, con fines artísticos) interpreten dulces canciones de amor, implica que la batalla ha comenzado. El adverbio ya que encabeza la estrofa, lo indica claramente: "Ya sonaban los clarones..." Los corazones se turban ante la pugna de los instrumentos con las canciones, de lo bélico con lo lírico, de manera que los "distintos sonos" apenas los entendían, pues, según el poeta, "bien atarde los oían". Esta interpretación que damos a la estrofa LVI viene apoyada por el empleo de términos de guerra, bastante expresivos y precisos, que presenta el poema, tales como batalla, es cuadra, retaguardia, capitanes, estandarte, etc.

Concluimos afirmando que la desviación que origina el hecho de que canciones de amor sean acompañadas por instrumentos "altos", hace considerar a la estrofa LVI como el núcleo de toda la obra y como una figura llena de brillantez y originalidad.

Por consiguiente, aunque nos parezca extraña esta rara conjunción de elementos dispares, no se trata de ignorancia musical sino de una consecuencia lógica en el quehacer poético del Marqués de Santillana.

Además hay que destacar que el poeta ha hecho una selección de los instrumentos bélicos y ruidosos, ya

que solamente ha escogido aquellos que tenían unas posibilidades técnicas adecuadas para la interpretación ficticia de estas formas musicales de origen provenzal. Por eso Llamáña (13) afirma que, debido a su cromatismo, estos instrumentos eran "aptos para sonar baladas, canciones y rondeles". En efecto, técnicamente podían interpretarlas, pero hay que tener en cuenta que el repertorio instrumental era aún tributario de la música vocal y que solamente algunas danzas, "fanfares" o "battures", preludios o posludios, podían ser considerados como estrictamente instrumentales. Será a lo largo del s. XVI cuando aparezca la noción de dos campos distintos: el vocal y el instrumental. Este último se irá haciendo cada vez más independiente hasta desembocar en lo que hoy llamamos música "pura" (14).

Tirant lo Blanc de J. Martorell y de M. J. de Galba.— Este famoso libro de caballerías contiene muchas menciones instrumentales y alusiones a la presencia de la música como parte integrante de fiestas y celebraciones. Fue escrito primeramente por el valenciano Johanot Martorell y terminado por Martí Johán de Galba y, por algunos detalles del texto, parece seguro que se empezó a escribir con posterioridad a la toma de Constantinopla por los turcos, es decir, después del año 1453. Además, en la dedicatoria de Martorell al "molt illustre Princep e senyor Rei expectant Don Ferrando de Portugal" dice que la novela fue comenzada el dos de enero de 1460. No sabemos cuando se terminó pero lo importante es que

las referencias musicales que aporta, corresponden a la segunda mitad del siglo XV, cuando reinaba en Aragón Juan II y en Castilla Enrique IV. Es lógico pensar que dichas referencias son un reflejo del ambiente musical de la época, pues, aunque se trate de una novela, no todo en ella ha de ser ficción sino que, probablemente, muchos pasajes responden a realidades observadas por el escritor en la sociedad en que vivía. Así pues, podemos asegurar que el instrumentario musical citado en el "Tirant lo Blanc" es el que se empleaba a la sazón en Valencia y Cataluña, que es lo mismo que decir en todo el suelo hispano, pues es harto conocido el intercambio de instrumentos y juglares que existió entre los distintos reinos españoles. Además, el escritor conocía bastante bien los instrumentos que menciona ya que sabe acoplarlos debidamente, así como elegir los que convienen a cada caso.

Hemos recogido catorce instrumentos distintos; entre ellos, tres de cuerda: "llaüts", "arpes" y "miges viules"; ocho aerófonos: "trompetes", "anafils", "corn", "botzines", "xaramites", "clarons", "musetes" y "flautes", y tres de percusión: "tabals", "tamborinos" y "símbols".

Las citas más numerosas corresponden a las trompetas que están repartidas por todo el libro y que se emplean con los mismos fines que en la vida real, como lo confirman los fragmentos que presentamos en nuestro Apéndice, además de otros muchos que no hemos recogido para no extendernos demasiado (15) y en los cuales las trompetas dan señales, toman parte en los pregones, fiestas y bodas acompañadas de "ministres" y a

veces de tamborinos, anuncian el alba, avisan a la gente el momento de montar a caballo y es siempre el primer instrumento que se tañe en las explosiones de júbilo y alegría. Muchas de las citas del libro no se refieren al propio instrumento sino al músico que lo tañe, que, como se sabe, recibe el mismo nombre del instrumento. La abundancia de citas de trompetas hace pensar en la frecuencia de su empleo en la época y en la existencia de una gran cantidad de las mismas. En una ocasión, el escritor nos presenta a Tirant comprando unas cajas de trompetas, cuando hacía preparativos para embarcar.

Los "añafils", "tamborinos" y "tabals" son los instrumentos más frecuentes después de las trompetas. La novela los presenta varias veces y siempre sonando en unión de otros instrumentos, a excepción de los tamborinos que una vez los encontramos solos acompañando un baile (16).

Habla Martorell del "gran corn" que hizo sonar el Emperador, instrumento de gran potencia, que se podía oír a una legua de distancia y que puso en movimiento a todos los caballeros.

También las "botzinas" aparecen como instrumento de sonido fuerte. Tirant manda tocarlas a sus gentes, unidas a trompetas y añafils para producir espanto y desconcierto a los moros en un ataque a los mismos. Otras veces, son los moros los que tañen las trompetas y añafils, acompañados de atabales, antes de entrar en combate. Las fuentes históricas confirman el uso de estos instrumentos por las dos razas indistin-

-tamente. Aunque era corriente entre los cristianos de jar el uso del añafil, o trompeta árabe, para pregone-
ros, heraldos, etc., Martorell menciona también este
instrumento entre los que producían buena música en el
palacio del Emperador, durante la celebración de las
bodas de la Princesa con Tirant lo Blanc. Y no dudamos
de los conocimientos de este escritor en materia de mú
sica instrumental, pues el acoplamiento de los instru-
mentos y su distribución en el palacio imperial, pare-
cen hechos por un experto y están muy lejos de ser pro
ducto de un simple deseo de manifestarse como persona
entendida en nomenclatura instrumental.

El pasaje de la novela al que estamos haciendo a-
lusión, es, indudablemente, el más interesante desde
el punto de vista musical, pues nos ofrece una rela-
ción organográfica que reúne todos los instrumentos ci
tados en dicha obra, a excepción de las "botzinas" y
el "corn" cuya participación en estas fiestas no consi
deró oportuna el autor.

Los esponsales de la Princesa y Tirant fueron ce-
lebrados con toda magnificencia como correspondía a ta-
les personajes y a tan feliz acontecimiento. Entre tan-
tos festejos no podía faltar el sonido de los instru-
mentos al cual se concedía, a la sazón, un alto valor
estético. El escritor reparte la música por todo el pa
lacio y la divide en tres grupos bien diferenciados.
En las torres y ventanas coloca la música alta, estre-
pitosa, destinada a sonar al aire libre, compuesta por
instrumentos de viento ("trompetes", "añafils", "cla-
rons", "xaramites", "musetès") y percusión ("tabals",

"tamborinos") cuyas notas llevarían la alegría a todo el pueblo allí congregado. En las cámaras y aposentos los "simbols", "flautes" y "miges viules", en perfecta armonía con unas voces humanas "que angelicals s'estimaven", producían una música suave y delicada. Y por último, en los grandes salones donde se practicaba la danza, los instrumentos de cuerda, "llaüts", "arpes" y "altres esturments", probablemente de cuerda también, sonaban para marcar el paso.

A la vista de este pasaje, que recuerda la distribución de la música en el palacio del Condestable Lucas de Iranzo con motivo de una alborada (Ap. pag. CXXXI), y otras muchas escenas musicales esparcidas por todo el libro y algunas con cuatro o cinco citas de instrumentos diferentes, tenemos que reconocer el gran valor informativo de esta producción novelesca de la literatura catalana en lo que atañe al uso de los instrumentos musicales en la segunda mitad del siglo XV y, sobre todo, en los hechos guerreros y caballerescos de los magnates de la época. Refiriéndose a esta prodigalidad del autor al tratar de la música en sus diferentes aspectos, comenta Subirá (17): "Y esa reiterada intervención filarmónica según las circunstancias novelescas, se ponía al servicio de la guerra o de la paz, del solaz espiritual o del culto religioso, de la danza o del baile, de las farsas o de los momos...".

Se ve claramente que en esta obra de ficción, los instrumentos son los mismos y suenan en análogas circunstancias que en la vida real, según el testimonio de fuentes históricas. La distribución instrumental en las

bodas de Tirant nos da una idea de los lugares que ocupaban en los palacios las diversas clases de tañedores.

En lo que a la región catalana se refiere, encontramos en la crónica de Ramón Muntaner, un siglo antes, muchos de los instrumentos citados en el Tirant lo Blanc, como son los "nafils", "trompetes", "flaütes", "cembes" y "tabals". Y las crónicas castellanas contemporáneas contienen todos los instrumentos de dicho libro, si exceptuamos las "musetes", "simbols" y "miges viules".

La "musete" según Pedrell (18) es una de las variantes de la cornamusa; las "miges viules" son unas violas más pequeñas que las normales y un poco mayores que el rabel; y en cuanto a los "simbols", después de dudar de que se trate de un instrumento, piensa en la posibilidad de que sea la "simbomba". Sin embargo, nosotros pensamos que los "simbols" es el mismo instrumento que acabamos de citar en la crónica de Muntaner con el vocablo "cembes", ya que en la literatura catalana se encuentran los términos "simbols", "cembes" o "sembes" referidos a un mismo instrumento, que posiblemente serían los címbalos, una percusión de sonido suave en este caso, a juzgar por el acoplamiento con "flautes" y "miges viules", que en concordancia con el canto expresaban una música angelical. Parece lógico pensar, atendiendo al papel que desempeñan los címbalos en el contexto de ambas obras, que sus autores se refirieran a instrumentos de distinto tamaño y poten-

-cia, pues los "símbols" del "Tirant lo Blanc" serían unos pequeños cimbaillos metálicos, que se tañerían con una sola mano y muy aptos para complementar la música "baja" y refinada. En cambio, los "cembes" de la crónica de Hontaner los encontramos siempre formando parte de conjuntos musicales callejeros, en expresiones de júbilo, de donde se deduce que serían unos platillos de mayor tamaño, también de metal, y que se tocarían con ambas manos. Se trataría de los címbalos propiamente dichos.

Las "xaramites" es el nombre en valenciano de la dulzaina o la chirimía, instrumentos congéneres, de timbre muy parecido y de uso muy frecuente en toda España en el siglo XV, como puede verse en fuentes iconográficas, históricas y literarias (19).

Las "arpas", "flautes" y "llaüts" no alcanzan más de dos o tres citas en la novela. Como hemos dicho anteriormente son instrumentos mencionados por escritores coetáneos.

Los "clarons" ya nos eran conocidos. Según Lamaña (20) aparecen a principios del siglo XV o a finales del XIV. A. Bernáldez en su "Historia de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Ysabel" (Ap. pág. CXLII) utiliza el término "clarines" al referirse a este instrumento y lo mismo hace Juan del Encina en su "Triunfo de Amor" (Ap. pág. LXVII). En cambio, Martorell y el Marqués de Santillana prefieren el nombre de "clarons" y clarones (Ap. pág. LV).

Creemos conveniente apuntar la posible existencia

de otro instrumento en el "Tirant lo Blanc". Nos referimos a la bombardarda que, si bien es cierto que el autor emplea muchas veces este vocablo en su acepción de arma de guerra, otras veces, atendiendo al contexto, pudiera tratarse del instrumento musical llamado bombardarda, lo que no sería extraño por ser instrumento propio de la época. Ya hemos visto que el Marqués de Santillana lo cita en su poema "El Sueño" casi al mismo tiempo. En algunos fragmentos del texto (Ap. págs. LX y LXI) se puede observar la confusión a que aludimos. No es éste el único caso en que un mismo término se aplique a un instrumento musical y a otra cosa distinta. Recordemos que el escaque aparece en el Cancionero de Baena con doble significación: tablero de ajedrez e instrumento musical. Un siglo antes, el Arcipreste de Hita utiliza la palabra "odreçillo" bajo sus dos acepciones. No cabe duda que en la estrofa 974 del "Libro de Buen Amor"(21) se refería a l odre donde los serranos agitan la leche para hacer la manteca como fácilmente se puede ver: "Sé mazar, et faser natas, et faser el odresillo". No ocurre lo mismo en los versos: "El francés odreçillo con estos se compon" y "Cítola, odreçillo non aman caguil hallaco" (Ap. págs. XLI y XLII), en los cuales se advierte claramente el significado de instrumento musical del vocablo odreçillo. ¿ Por qué no hemos de pensar que Martorell, de igual manera que los poetas del Cancionero y Juan Ruiz, usara el término bombardarda en sus dos acepciones ?. Si esto es así y bombardarda significa instrumento de música en algunas ocasiones, tene-

-mos que elevar a quince el número de citas instrumentales diferentes.

Aparte de estas menciones organográficas tenemos que agradecer al "Tirant lo Blanc" muchas y muy valiosas referencias musicales como testimonian los fragmentos que hemos entresacado del mismo. Así, los términos "ministres", "estruments", "musics", "dances", "música", etc., esparcidos en toda la obra, ponen de manifiesto el fervor musical del s.XV. Y no se evade el autor del famoso libro de caballerías de la costumbre de escritores y poetas de dejar al lector con cierta curiosidad por saber cuáles eran esos otros instrumentos que, a veces, no especificaba, utilizando expresiones como: "d'altres diverses maneres d'esturments" o "sonant diverses maneres d'esturments" o "música de ministres e d'altres innumerables esturments".

Triunfo de Amor de Juan del Encina.- En el último tercio del s.XV y primero del s.XVI, la figura del poeta-músico Juan del Encina (h.1469-h.1529) nos deja testimonio en sus obras del material organográfico de la época. Nos interesa, sobre todo, su poema alegórico "Triunfo de Amor", editado por primera vez en 1496, porque contiene una de las más ricas enumeraciones instrumentales de su tiempo.

Un afán desmedido de erudición parece mover a Juan del Encina en esta composición poética que contrasta con la naturalidad pastoril de sus Eglogas. En el festín que describe, que tuvo lugar en el palacio de Cu-

pido, hace participar a músicos, teóricos y poetas famosos de la Antigüedad griega y de los tiempos heroicos. Esta ampulosidad, sin embargo, no obstaculiza nuestro propósito, pues en lo que respecta al material sonoro se ajusta a la realidad como lo prueban otras fuentes coetáneas. Su relación organográfica nos permita apreciar el cambio experimentado por el instrumental medieval en los últimos años del s.XV.

Pasamos por alto la cítara del Tebano y la flauta de marfil de Zicinio que, por pertenecer a personajes mitológicos, no tienen interés en este momento y nos encontramos con una relación de veintidós nombres distintos de instrumentos que podemos clasificar de la siguiente manera: cinco de cuerdas pulsadas o punteadas, baldosa, salterio, arpa, vihuela y laúd; cinco de cuerda y teclado, monacordio, chifonía, dulcemelos, clavicordio y clavicémbalo; uno de viento y tecla, el órgano; siete aerófonos que podemos dividir en cinco "altos", sacabuche, chirimía, trompeta, añafil y clarín, y tres "bajos", dulzaina, flauta y "manaulo"; y por último, tres percusiones: atambor y atabal, de percusión "alta" y tamborino, de percusión "baja".

Antes de comenzar su lista instrumental, Juan del Encina declaró que en aquella ocasión "fue la música muy alta", interpretada por músicos y que no faltó ningún "buen instrumento". En cuanto a la música "muy alta", no creemos que aludiera a la intensidad de sonido de los instrumentos citados, pues, si bien es cierta la presencia de algunos "altos" como el sacabuche, la trompeta, el atabal, el clarín, etc., la mayoría eran "ba-

"ijos" como la dulzaina, la flauta o los de cuerda. Posiblemente el poeta calificó de "alta" la música atendiendo al número de instrumentos y "músicos sin cuento" que la practicaban y que a él mismo debió parecerle solemne y grandiosa. Por lo que respecta a la clase de instrumentos elegidos por el poeta-músico para su imaginario concierto, no dudamos de que fueran los mejores de su tiempo, ya que él los tiene por "buenos" y era persona entendida en la materia. Además, sabemos por sus citas en algunos villancicos que conoció otros instrumentos, tales como el caramillo, los albogues, etc. que no consideró aptos, probablemente, para incluirlos en el concierto del festín. Y el hecho de que fueran "músicos" los que practicaban los instrumentos significa que no se trataba ya de una actuación juglaresca sino de un concierto, interpretado por músicos especialistas en uno o más instrumentos.

Si nos trasladamos ahora al plano de la realidad con estos conocimientos, obtendremos una imagen bastante aproximada del instrumentario musical que sonaba en las fiestas reales y de la nobleza en los últimos años del siglo XV. A simple vista se puede observar la renovación producida en el mismo, que le va restando carácter medieval. Los sacabuches, chirimías, dulzainas, clarines y, sobre todo, la variedad de instrumentos de teclado, nos hacen pensar que nos encontramos en los albores del siglo XVI. Varias fuentes, históricas y literarias, contemporáneas de Juan del Encina, contienen la mayoría de los instrumentos citados por él, solamen

-te constatamos la ausencia de tres en las mismas. Se trata de la baldosa, el salterio y la chifonía los cuales hemos registrado en el siglo XIV, y mucho antes, exceptuando la baldosa.

El sacabuche, primer instrumento que cita Juan del Encina en su relación organográfica, lo encontramos por primera vez en nuestras fuentes literarias en estos últimos años del siglo XV. No ocurre así en las históricas donde el sacabuche hace acto de presencia desde la primera mitad del siglo en la "Refundición de la Crónica del Halconero de Juan II de Castilla" (Ap. pág. CXV) y poco más tarde en la del Condestable Lucas de Iranzo (Ap. pág. CXXXVIII). Según Lamaña (22), este instrumento de tipo cromático y registro medio y grave, se complementaba en cuanto a tesitura y posibilidades, con el clarín y la trompeta bastarda. Nosotros, sin embargo, lo hemos encontrado en las narraciones cronísticas sonando no sólo con estos dos instrumentos sino con trompetas italianas, chirimías, dulzainas y atabales o con trompetas bastardas, atabales y chirimías (Historia de los Reyes Católicos de A. Bernáldez. Ap. págs. CXLII y s.) y en otras muchas combinaciones más (23).

En el "Triunfo de Amor" los sacabuches se unen a las chirimías para comenzar el concierto instrumental que alegra la fiesta. Las chirimías son de uso muy frecuente en esta época, como ya hemos visto, y, desde el siglo XIV, encontramos citas que acreditan su empleo en los reinos cristianos peninsulares adonde llegaron procedentes de los moros españoles (24).

Con sacabuches y chirimías, un acoplamiento bastante frecuente en su tiempo, forma Juan del Encina su primer grupo instrumental. Prosigue con órganos y monacordios. El órgano era ya harto conocido en las postrimerías de este siglo, pues las citas literarias e históricas y la diversidad de representaciones iconográficas nos dejan constancia del uso frecuentísimo de este instrumento a lo largo de todo el Medievo. En las iglesias y monasterios, en los palacios y mansiones de la nobleza; las notas del órgano, ya fuera el portátil, de reducido volumen, el positivo, de mayor tamaño, o el gran órgano de iglesia, no podían faltar en la buena música. En el s.VII lo menciona S. Isidoro. En el XIII Fray Juan Gil de Zamora afirma que era el órgano el único instrumento que sonaba en los templos para acompañar los himnos, secuencias, prosas y cánticos religiosos. El rey Sancho IV el Bravo, en 1293, tenía a su servicio al "maestre Martín de los órganos". En 1330 el Arcipreste de Hita considera el órgano como instrumento adecuado para tocar "chançones e motés", destacando con esto que también poseía un carácter profano y podía funcionar como instrumento de salón. Algunas crónicas castellanas del s.XV contienen en sus páginas alusiones al órgano ("El Victorial" y Crónica de Lucas de Iranzo, Ap. págs. XCVIII y CXXVII). Y en documentos contemporáneos de Juan del Encina, tales como inventarios, cargos, etc., se encuentran citas del órgano que dejan bien claro la aceptación de que disfrutó en esta época.

En cuanto al monicordio, que suena con el órgano, es

obvio decir que se trata del instrumento musical de teclado y no del monacordio didáctico, que aquí no tendría sentido. De este instrumento ya hemos hablado al tratar del Cancionero de Baena en donde lo vemos sonando concertadamente con arpas y escaques, mientras que en el "Triunfo de Amor", el poeta-músico lo concierta con órganos.

Las baldosas y chifonías recuerdan la misma agrupación hecha un siglo antes por el Arcipreste de Hita (Ap. pág. XLI). Consistía la baldosa en un instrumento de - cuerdas pulsadas y muy poco citado, por cierto, por nuestros escritores. La chifonía era, si exceptuamos el órgano, el primer instrumento de tecla mencionado por nuestros poetas y representado por nuestros artistas en la escultura románica.

Juan del Encina cita a continuación varios instrumentos de cuerda de diferentes características. Los "clavicordios" y "clavezínbalos", instrumentos con teclado, podemos considerarlos como propiamente renacentistas, pues, aunque nacidos a finales del siglo XIV, van a alcanzar un amplio desarrollo en esta etapa, ya de los tiempos modernos. El clavicordio es el mismo instrumento que anteriormente el poeta ha denominado monacordio. Ya vimos en nuestro estudio del Cancionero de Baena, donde también aparece citado, como este instrumento de teclado se llamaba de dos maneras y como el primitivo vocablo monacordio subsistió con el reciente de clavicordio (reciente, referido a los tiempos de Juan del Encina). Esto viene a confirmarnos el afán de erudición del

poeta, del que ya hemos hablado, pues al hacer su relación instrumental cita el mismo instrumento con sus dos denominaciones. El término "clavézimbalo" es la primera vez que lo encontramos citado en las fuentes literarias, aunque no el instrumento que designa, pues ya en el Cancionero de Baena aparece con el primitivo nombre de "escaque". Por el contrario, las fuentes históricas que lo mencionan con la nueva denominación de "clavezimbalo" son abundantes en esta segunda mitad del siglo XV y primeros años del siguiente. (Crónica de Lucas de Iranzo y Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan. Ap. págs. CXXXVIII y CLII.)

En cuanto al "dulcemel", "dulcemeles" en plural, instrumento también de teclado pero con cuerdas golpeadas, tenemos que decir que es muy poco citado por nuestros poetas y cronistas. Esta es la única vez que aparece en las fuentes literarias, y en las históricas sólo hay una cita, en el Inventario de la Reina Católica donde leemos "un dulcemel para tañer".

Siguiendo la relación instrumental de Juan del Encina, nos encontramos con dos instrumentos de cuerdas punteadas: el salterio y el "harpa". El primero, propiamente medieval, comienza a estar en regresión en esta época ante el auge creciente de sus descendientes, los instrumentos de teclado. Ampliamente citado en la mayor parte de las fuentes literarias de siglos anteriores, en el siglo XV sólo aparece en este poema de Juan del Encina. El arpa, en cambio, de origen milenario, sigue manteniendo su importancia a lo largo de todos los siglos

medievales, para continuarla en los siglos siguientes y, después de una serie de mejoras técnicas, llegar a nuestra actual arpa de concierto. Aparece citada en ca si todas nuestras fuentes literarias.

Respecto al "manaulo", interpretado frecuentemente por "monaulo", tal vez para buscarle una razón etimológica al supuesto instrumento, tenemos que decir que no sabemos con certeza si se trata de un instrumen to musical, ya que este término no aparece en ninguna otra fuente escrita. Pedrell (25) cree que es una flauta sencilla, de un solo tubo, opinión errónea, pues "mo naulo", palabra compuesta de $\mu\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ y $\alpha\upsilon\lambda\acute{o}\varsigma$, no sería un instrumento del tipo flauta, sino del tipo oboe, ya que el aulós de los griegos era un instrumento de caña doble como el oboe. Por otra parte, Lamaña (26) nos di ce que "estando ya citados en el mismo fragmento las "dulzainas" y "chirimías", es muy probable que con el nombre de "manaulo" quisiera referirse Juan del Encina a otro instrumento del tipo $\alpha\upsilon\lambda\acute{o}\varsigma$ (tubo cilíndrico con caña doble) y que, posiblemente, pudiera tratarse de un "chorus" o "platerspiel" (pequeña gayta con veji ga esférica) de un solo caramillo, o quizá "orlo" u otro similar, aparecidos ya entonces en algunos países de Europa, pero que no tendría todavía su nombre correg pondiente en nuestro país". Esta última opinión de Lamaña es la que nos parece más acertada, ya que la prime ra vez que aparece en España el término "orlo" es en el año 1556, en el inventario de la reina María de Hungría, hermana de Carlos V (27), aunque el instrumento se cong

-cía probablemente mucho antes en nuestro suelo. En cambio, si "monaulo" se refiriera al "chorus", nos parece extraño que Juan del Encina, tan entendido en música, no conociera su nombre, citado ya en fuentes de siglos anteriores (28).

Sigue el poeta-músico su relación con dos cordófonos de mango, como son las vihuelas y los laúdes, que, junto a las baldosas anteriormente citadas, son los únicos de este tipo dentro de la larga enumeración del material sonoro que contiene este poema. Con el término genérico de "vihuela", Juan del Encina engloba todos los instrumentos de esta clase, es decir, las vihuelas de arco, de mano y de péñola. Estas últimas, en este siglo comenzaban a declinar, ya que el uso del plectro no era eficaz para la ejecución de la polifonía. Las vihuelas han sido citadas frecuentemente en las fuentes literarias desde el siglo XIII (Libro de Alexandre. Ap. Pág. XVII); en cambio, en las históricas no aparecen hasta el siglo XV (Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan y el Inventario de Isabel la Católica. Ap. págs. CLII y CLV). Los laúdes, de origen oriental, fueron muy practicados durante el período bajo-medieval, pero al llegar el Renacimiento adquirieron una gran preponderancia en la música polifónica. Aparecen citados en las fuentes históricas y literarias de los siglos XIV, XV y principios del XVI y representados en la mayor parte de los conciertos angélicos de este mismo período.

Y terminadas las cuerdas, nos presenta Juan del Encina una agrupación instrumental constituida por viento

y percusión, más propia de comitivas y desfiles callejeros que del tipo de fiesta que describe. Ya estamos acostumbrados a ver, en las relaciones cronísticas, las distintas combinaciones que el hombre medieval hacía con atambores, atabales, trompetas, añafiles, clarines, dulzainas, flautas y tamborinos, acoplándolos en grupos de dos, tres o cuatro de estos instrumentos y añadiendo, a veces, alguno o algunos más, pero nunca hemos encontrado estos ocho sonando juntos. El acoplamiento más corriente, trompetas y atabales, es fácil encontrarlo en la mayoría de las crónicas y lo mismo ocurre con el de trompetas, atabales y añafiles (Ap. págs. XCVII, CXI, CXIII, CXXVII, CXXXVI, etc.). A. Bernáldez, en su *Historia de los Reyes Católicos*, nos habla de otro conjunto constituido por trompetas, clarines, dulzainas y atabales, además de chirimías y sacabuches; instrumentos estos últimos que Juan del Encina no consideró oportuno acoplar a los primeros y los hace sonar separados. Esta misma crónica nos ofrece otro grupo formado por trompetas, atabales y atambores, acoplados también con chirimías y sacabuches (Ap. págs. CXLII, y CXLIII). La Crónica de los Reyes Católicos de Mosén Diego de Valera presenta agrupados cuatro de los instrumentos del poema, trompetas, atambores, tamborinos y atabales, aunque acompañados del sacabuche.

Y concluimos destacando que nada nuevo encontramos en el conjunto sonoro que pone fin a la relación instrumental de Juan del Encina, exceptuando su número que nos parece excesivo. Los versos: "Atambores y

y Atabales / Con Trompetas y Añafiles" parecen expresar una música bastante conocida por tratarse de agrupaciones específicas. De los clarines, nombre moderno de los clarones, ya hemos hablado al comentar el poema "El Sueño" del Marqués de Santillana. Se trata de instrumentos muy propios de este siglo, según el testimonio de varias fuentes históricas y literarias. Dulzainas, flautas y tamborinos son también instrumentos de la época, citados en fuentes documentales.

Conviene destacar la particularidad del poeta de citar todos los instrumentos en plural, excepción hecha del arpa y del "monaulo", quizás para dar más magnificencia a la fiesta que describía.

Al final de su relación instrumental, el poeta quiere recordar que la música de su tiempo era practicada para acompañar el baile y el canto. Y en esta ocasión, "el tañer con el cantar" y "el concierto del danzar" resultó una perfecta concordancia.

Aunque apreciamos bastante la información de Juan del Encina en cuanto a nomenclatura instrumental, no dejamos de lamentar la escasez de datos descriptivos, ya que pudo ofrecernos abundancia de los mismos, dados sus conocimientos en materia musical. Solamente nos dice que los clarines eran "de mil metales", las flautas "reales", los tamborinos "muy gentiles" y los laúdes "de oro". Probablemente estas flautas "reales" serían otro tipo de flautas distinto al tipo de las que tañían los pastores de sus Églogas.

Es fácil advertir el propósito del autor de con-

densar en sólo dos estrofas, casi todo el material sonoro de su tiempo. En las denominaciones generales de los instrumentos, podemos considerar incluidos todos los tipos de los mismos existentes a la sazón y así sólo cita "vihuelas", "flautas", "trompetas", etc., de los cuales sabemos que habían diversas clases.

Como ya dijimos anteriormente, no todos los instrumentos mencionados por Juan del Encina están contenidos en su "Triunfo de Amor", sino que en sus múltiples villancicos y églogas, recogidos casi todos en su Cancionero, encontramos numerosas citas de instrumentos de carácter pastoril, como correspondía al marco campestre y popular donde iban a sonar. Nos referimos al caramillo, los albogues y la flauta, de los que existen varias citas. El poeta, dada la vulgaridad de estos instrumentos, no los menciona en el banquete del Amor. Recordemos en este punto al Arcipreste de Hita que también excluye el caramillo y los albogues del desfile instrumental que organiza para recibir al Amor. Muchos puntos de contacto unen a ambos poetas, a pesar del siglo y medio que los separa. Aparte de la semejanza de los temas y las largas relaciones organográficas que nos legaron, tienen muchos instrumentos comunes, así como algunos acoplamientos.

Amadís de Gaula.— La literatura caballeresca, en sus distintas series de novelas, nos ofrece muchas alusiones musicales que nos permiten ampliar nuestro caudal informativo, obtenido de fuentes coetáneas de diversos

géneros. A la vista del "Amadís de Gaula", "Las Sergas de Esplandián", los "Palmerines", etc., podemos asegurar que el famoso libro "Tirant lo Blanc", que ya fue objeto de nuestro estudio, no constituye un hecho esporádico en lo concerniente a su contenido musical, ya que manifestaciones de este tipo eran frecuentes en las narraciones novelescas de los libros de caballerías. Como era natural, este género literario no podía sustraerse a los gustos y aficiones de la época. La música estaba muy arraigada en nuestro suelo y escritores y lectores se muestran apasionados por este arte. Además, esta literatura refleja en parte una realidad de la sociedad medieval y, como es sabido, muchos hechos caballerescos se acompañaban con el sonido de los instrumentos. Basta con recordar en este punto algunos pasajes de "El Paso Honroso" o del célebre Paso de la Fuerte Ventura descrito en la Refundición de la Crónica del Halconero (Ap. págs. CXVIII y CXIV).

Hemos entresacado del "Amadís de Gaula" varios fragmentos que demuestran lo dicho referente al hecho musical.

En sus orígenes el libro se considera anónimo y se ha discutido mucho sobre la identidad de su primitivo autor. Sabemos que se publicó en Zaragoza, en el año 1508, una refundición de esta obra corregida y enmendada por el caballero Garci Rodríguez de Montalvo, llamado en posteriores ediciones Garci-Ordóñez de Montalvo (29). Mucho tiempo antes de esta refundición era

ya conocida y popular en Castilla una redacción en tres libros, con la historia de Amadís, que constituye el fundamento de la citada refundición. Garci-Ordóñez de Montalvo, no sólo la enmendó, como hemos dicho, sino que le añadió un cuarto libro. Pero este cuarto libro no significa una ampliación en la línea narrativa principal de la obra, sino una consecuencia de la introducción en la misma de numerosos elementos anecdóticos, y por tanto secundarios, así como de las frecuentes digresiones morales que aparecen en la novela. El aumento de palabras acrecentó la extensión de la historia hasta tal punto que se hizo necesaria su división en cuatro libros.

De la existencia de la antigua redacción sobre la vida y hazañas del famoso caballero Amadís, nos dejan constancia varios escritores del siglo XIV que la mencionan. Fernán Pérez de Guzmán demostró conocerla. Pero Ferrús, uno de los mas antiguos poetas del Cancionero de Baena, nos dice en una de sus estrofas refiriéndose a Amadís: "Sus proesas fallaredes / En tres libros e dyredes / Que le dé Dios santo poso". El Canciller Pero López de Ayala se lamenta, poco después de 1367, en su "Rimado de Palacio", del tiempo perdido con la lectura del "Amadís de Gaula" (30).

Muchas pruebas aducen los estudiosos de este libro de caballerías para demostrar que su origen es anterior al siglo XV y quizá anterior también al XIV. La fecha de su composición primitiva es aún insegura. No es misión nuestra, naturalmente, hacer un detenido estudio

del mismo; pero, al constatar el hecho de que en los li
bros segundo, tercero y cuarto, encontramos citas de
instrumentos musicales, se hace necesario conocer, aun-
que de una manera aproximada, las épocas en que apare-
cieron la redacción antigua y la recomposición. Sus reg
pectivos autores hablarían del uso de los instrumentos
de acuerdo con las costumbres de los tiempos que cono
cieron. Aunque es probable que entre ambos escritos ha
yan transcurrido por lo menos dos siglos, es muy diffi
cil saber si las citas organográficas son obra del pri
mer autor o de Garci-Ordóñez de Montalvo, pues los ins-
trumentos mencionados fueron practicados en una y otra
época. No se puede excluir tampoco la posibilidad de
que en las dichas citas y demás referencias musicales
hayan tomado parte ambos escritores.

A primera vista podemos decir que el "Amadís de
Gaula" abunda en menciones instrumentales, si bien son
numerosas las repeticiones de un mismo instrumento. To
dos ellos son aerófonos y no pasan de cinco diferentes:
trompa, trompeta, bocina, cuerno y añafil. Es obvio de
cir que son instrumentos muy conocidos y destinados es
pecialmente a intervenir en actos al aire libre. El au
tor los imagina sonando en circunstancias semejantes a
las que hemos visto en otras fuentes consultadas.

La mayor frecuencia de citas corresponde a la trom
pa cuyo tañido indicaba el cumplimiento de una orden o
el aviso sobre un hecho que iba a tener lugar proxima-
mente. A menudo encontramos las trompas sonando en las
torres de las fortalezas. En una ocasión, el autor nos

habla del acoplamiento o unión de tres trompas, que so naban en la torre Bermeja, perfectamente "acordadas" y que "facían dulce son" para anunciar la salida del Gigante Balan. Nos deja constancia también de la existen cia de trompas de distinto tamaño al referirse a una gran trompa cuyo "fuerte son fue oído por la mayor par te de aquella insola" (Ap. pág. LXXVI). Como se ve, la intensidad sonora del instrumento estaba en función de su tamaño. No siempre aparecen en el libro las trompas sonando solas, sino que las vemos también con añafiles en medio de las batallas y en tal cantidad que la gente "apenas se podía oír". Estos datos nos confirman los conocimientos que ya teníamos de las trompas por o tras fuentes coetáneas, y lo único que nos llama la atención es el uso de las mismas por doncellas ya que se trata de un instrumento que estamos acostumbrados a ver en manos de guerreros, juglares, monteros, etc., pe ro nunca tañido por doncellas y con fines artísticos. Nos referimos principalmente al pasaje de las seis don cellas que tañían seis trompas doradas, con las que pro ducían una música que el autor se imagina muy dulce y sabrosa (Ap. pág. LXXVI). El acoplamiento de estas seis trompas y el de las tres, que citamos anteriormente, recuerda los trescientos pares de las mismas que encontra mos en la crónica de Muntaner (Ap. pág. XCIII). Esto nos hace pensar que sería frecuente en aquella época to car varias trompas simultáneamente.

Con menos frecuencia que las trompas aparecen las trompetas, unas veces solas, otras con añafiles y otras

con "instrumentos de guerra". El autor parece confundir en algunos momentos la trompeta y la trompa. Varios fragmentos, muy próximos entre sí, referidos a una misma batalla, hablan indistintamente de trompas y añafiles o trompetas y añafiles (Ap. pág. LXXII), como si los términos trompa y trompeta correspondieran a un mismo instrumento. Otro tanto ocurre en los toques al alba, donde también parecen identificarse ambos instrumentos. Esta confusión suele encontrarse en algunos textos medievales.

Los añafiles, como acabamos de decir, aparecen siempre unidos a las trompas o trompetas y en actos guerreros.

El tañido de los cuernos y las bocinas parece tener la misma finalidad para el autor, o autores, del "Amadís de Gaula" cuando se trata de dar señales en las torres o llamar la atención sobre alguna cosa. Sin embargo, en las escenas de caza no aparecen los cuernos sino las bocinas como instrumentos propios de la montería. En crónicas contemporáneas se pueden ver las bocinas con este mismo fin (Ap. pág. CVI y CX). Estos instrumentos, cuerno y bocina, se bastan por sí solos, es decir, suenan sin acompañamiento de ningún otro instrumento a la hora de transmitir su mensaje.

Como se sabe, los libros de caballerías, no sólo contienen las más sorprendentes demostraciones de valor y las mas arriesgadas aventuras, sino también muchas manifestaciones de amor y cortesía. En unas y otras participan los instrumentos musicales, insepara-

- bles compañeros del hombre medieval. La historia de Amadís es una prueba de ello. Hemos visto los aerófonos citados en el libro, utilizados con una finalidad práctica. En cambio, en las escenas artísticas, donde sólo se buscaba el descanso y recreo espiritual, en la danza y en el canto, la presencia de los citados aerófonos hubiera sido inadecuada. El buen sentido del autor debió comprenderlo así, cuando habla de instrumentos que tañían "muy sabrosamente", "de muy dulce son", "de diversas maneras", etc., muy aptos para expresar música refinada. Las trompas constituyen una excepción. Las hemos visto tañidas por doncellas en escenas musicales artísticas y asimismo transmitiendo una orden o anunciando un suceso. El libro las presenta como instrumentos de doble función, a diferencia de los cuernos y bocinas que no disfrutaban de aptitudes artísticas.

"Las Sergas de Esplandian"..- Garcí-Ordoñez de Montalvo continuó su obra en un quinto libro, intitulado "Las Sergas de Esplandian", donde se cuenta la historia de este caballero, hijo de Amadís. En sus comienzos, alude el autor al pasaje de las "seis trompas doradas", tañidas por otras tantas doncellas, relativo a los actos que tuvieron lugar cuando recibió Esplandian la orden de caballería. Mas adelante cita varias veces las trompas y con frecuencia se refiere a "las trompas doradas" tocadas por doncellas que ejecutaban música artística, "con muy dulce son". A veces, las trompas se unen a otros instrumentos, cuyos nombres nos niega el autor,

capaces de producir una música tan delicada en las manos de las doncellas, "que parecía tocada por ángeles" y "muy gran deleite sentían aquellas tantas gentes que las miraban."

En una ocasión, a las seis doncellas de las trompas se unieron otras cuatro doncellas que tañían instrumentos, con los que acompañaban su canto "tan acordadamente, que toda la dulzura de la melodía era en ello junta".

En el presente libro de caballerías, de igual manera que en "El Amadís de Gaula", existen muchos más instrumentos que los denominados por el autor. Ignoramos el motivo del silencio sobre los nombres de dichos instrumentos, calificados de "muy dulces" y que eran "instrumentos de muchas maneras". No sería aventurado pensar que se tratara de los de cuerda, posiblemente del laúd y la vihuela, que poseían cualidades para acompañar el canto y estaban en boga en el momento. (31)

También la trompeta aparece en la historia de Egplandian y la finalidad de su sonido es la misma que hemos visto en el libro anterior: dar señales y toques al alba (32).

No queremos terminar el estudio de las mas desta cadas fuentes documentales literarias sin hacer mención, aunque sucintamente, de otros textos, de finales de la Edad Media, portadores de citas instrumentales. Estas citas suelen ser muy escasas y se encuentran, la

mayoría de las veces, dispersas en el texto, de forma esporádica, y, al parecer, escritas sin ánimo, por parte del autor, de informar sobre algún hecho musical determinado. Ello ocurre, por ejemplo, cuando la denominación organográfica viene inserta en el contexto de un refrán, se utiliza como término de una comparación, etc. Pero no siempre sucede así, pues en ciertos textos se manifiesta la intención del escritor de hacer ver el papel de la música instrumental como parte integrante de los mas diversos actos. Tal es el caso del "Arte de trovar", tratado de poética, de don Enrique de Villena, (1384-1434), escrito en 1433, y dirigido al marqués de Santillana, en memoria de la estancia del autor en Barcelona, donde asistió a unos Juegos Florales. Al describir el ostentoso ceremonial de estas fiestas poéticas y las demostraciones de respeto y cortesía de que era objeto el vencedor de las mismas, dice, entre otras cosas:

"e acabado esto, tornamos de allí al palacio, en ordenança, e yua entre dos mantenedores, el que ganó la joya, e leuáuale vn moço delante la joya, con ministriles, e trompetas, e llegados al palacio hazíales dar confites, e vino, e luego partían dende los mantenedores e trovadores con los menestriles, e joya, acompañando al que la ganó fasta su posada"(33).

Este fragmento del "Arte de Trovar" es, sin duda, un testimonio de la participación de la música y sus ministriles en los certámenes poéticos de la Cataluña de la época. La presencia de las trompetas, o los trompetas (que a instrumentos o a músicos puede referirse este tér

-mino, dada la ambigüedad del contexto) revelan, una vez más, que su-sonido era elemento indispensable en comitivas de todo tipo.

"El Laberinto de Fortuna" o "Las Trescientas", poema épico culto de extraordinaria importancia en nuestra literatura medieval, cita la "farpa", e implícitamente la cítara, ya que habla de "çitaristas" y "çitarizar". La cultura humanística de Juan de Bena (1411-1456), su autor, explica sus alusiones históricas y mitológicas, así como las citas musicales a que nos referimos. De este poema tomamos los siguientes versos:

- copla 116 "filósofos grandes e flor de oradores
aquí çitaristas, aquí los profetas
.....
copla 120 Mostróse Túbal, primer inventor
de cónsonas bozes e dulce armonía;
mostróse la farpa que Orfeo tañía
quando al infierno lo traxo el amor;
mostróse Philírides el buen tañedor,
maestro de Archiles en çitarizar,
aquel que por arte ferir e domar
pudo a un Archiles, tan grand domador"(34)

La cítara aparece en casi todas nuestras fuentes latinas, históricas y literarias, pero en lengua romance no es tan fácil encontrarla. Aparte de Juan de Bena, la mencionan Berceo y Juan del Encina. Conviene aclarar, sin embargo, que los tres poetas no se refieren al mismo instrumento. La "çítara" de "El Laberinto de Fortuna" y "Triunfo de Amor" es la perteneciente a la Antigüedad clásica

-sica y, por tanto, su presencia en estas obras no es testimonio de una realidad contemporánea. La "çítara" de "La Vida de San Millán" (est. 7) era ya un instrumento de cuerdas medieval, y sobre el carácter ambiguo del nombre de este instrumento, a lo largo de toda la Edad Media, ya hemos hablado (35).

Llama "çitaristas" Juan de Mena, siguiendo la denominación clásica, a los tañedores de cítaras. En el "Canto a Leodegundia" encontramos una alusión a estos músicos: "Nervi repercussi manu cithariste". Asimismo hace uso del término "çitarizar", de etimología greco-latina ($\kappa\iota\theta\alpha\rho\acute{\iota}\zeta\omega$ y "citharizo" respectivamente). Este verbo no lo habíamos encontrado hasta ahora en nuestras fuentes. De la "farpas" de Orfeo cabe señalar también su carencia de valor informativo por referirse al instrumento clásico.

En el género de novela sentimental también encontramos menciones organográficas. "La cárcel de Amor" de Diego de San Pedro, obra fundamental del género, publicada en Sevilla en 1492, habla en dos ocasiones de trompetas y atabales. Aunque toda la novelita es una exaltación de la pasión amorosa, no faltan en ella luchas heroicas entre el protagonista Leriano, enamorado de la hija del rey, y el ejército real, puestas dichas luchas al servicio del honor y del amor, como lo exigían los ideales caballerescos de la época. En la descripción de estos momentos no olvida Diego de San Pedro que debían sonar trompetas y atabales en el real, según era costumbre. Por eso cita el consabido conjunto instrumental en los siguientes párrafos:

"Pues tornando a Leriano, como ya ell alboroto llegó

a oydos del Rey, pidió armas y tocadas las "tronpetas" y "atabales" armóse toda la gente cortesana y de la cibdad"

.....
 " y porque estaua ya ordenado el conbate fuese cada vno a defender la parte que le cabía. Y poco después que fueron llegados, tocaron en el real los atauales y tronpetas y en pequeño espacio estauan iuntos al muro cinquenta mill onbres..."(36)

Y el mismo autor, en su "Tractado de Amores de Arnalte e Lucenda", publicado en Burgos en 1491, menciona las trompetas y atabales que sonaron en circunstancias muy distintas a las anteriores. El enamorado Arnalte se lamenta del estruendo de dichos instrumentos que él oyó mientras contemplaba, desde lejos, la casa de Lucenda:

"y estando assí puesto, el destruyendo de muchos atabales y tronpetas llegó a mis oydos" (37)

Has tarde supo que esa música celebraba la boda de Lucenda:

"allí el estruendo que en la cibdad oy me fue reuelado" (38)

Diego de San Pedro reconoce la sonoridad del grupo trompeta-atabales ya que habla del estruendo que produce. Esta cualidad de dicho conjunto ya ha sido señalada por muchos escritores.

"La Tragicomedia de Calisto y Melibea", mas conocida por "La Celestina", merece recordarse también por su aportación organográfica, aunque bastante limitada. La primera edición de la que se tiene noticia se hizo en Burgos, en 1499. Esta obra, que se considera a caballo

entre las ideas medievales y las nuevas corrientes renacentistas, ya que de ambas participa, concede a la música singular importancia en los momentos culminantes del relato dramático. Su supuesto autor, Fernando de Rojas, recurre a las canciones que hace interpretar a sus personajes cuando quiere expresar anhelos o penas de amor. Estas canciones van acompañadas de música instrumental. El laúd y la vihuela son los instrumentos elegidos para este fin. Ambos gozan de gran aceptación en este tiempo y continuarán en auge al llegar el Renacimiento, sobre todo el laúd. La vihuela irá dando paso, poco a poco, a la guitarra.

En una escena musical, Calixto dice a Sempronio: "Dame acá el laúd". Y cuando lo tiene en sus manos, improvisa un cantarillo que no debió parecer muy "acordado" a Sempronio, pues lo hace notar: - "Destemplado está ese laúd". Calixto lo comprende, pero: - "¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discorde?" (39). Estas y otras expresiones musicales, contenidas en la obra, demuestran los conocimientos del autor en esta materia y el florecimiento de la música en el momento.

En otra ocasión Celestina habla a Melibea del mal que aqueja a Calixto: "E el mayor remedio que tiene es tomar vna vihuela é tañe tantas canciones é tan lastimeras, que no creo que fueran otras las que compuso aquel Emperador é gran músico Adriano, de la partida del ánima, por sufrir sin desmayo la ya vezina muerte. Que avnque yo sé poco de música, parece que faze aquella vi

-huela hablar." (40). Estas dos citas de la vihuela y las dos anteriores del laúd corresponden a hechos musicales muy semejantes. El uso indistinto de estos instrumentos en casos tan parecidos viene a probar también las pocas diferencias existentes entre ellos, lo que explica que un mismo tañedor, Calixto en este caso, sepa tocar tanto el laúd como la vihuela. Queda claro que se trata de instrumentos aptos para acompañar canciones y de uso muy frecuente en la época. Ello nos induce a pensar que a estos mismos instrumentos se referiría Melibea cuando dirigiéndose a su padre, le propone "traer algún instrumento de cuerdas con que se sufra mi dolor ó tañendo ó cantando...". (41). Las repetidas citas del laúd y la vihuela en otras fuentes coetáneas confirman cuánto hemos dicho.

La razón de que en los momentos mas trágicos de la obra se hable de música instrumental es el poder que se le atribuía de mitigar los dolores más fuertes.

En cuanto a la cítola, a la que hace referencia Melibea, no podemos concederle importancia por tratarse, simplemente, de una intercalación oportuna de la primera parte de un refrán y no de un hecho real. Así, dice: "Por demás es la cítola en el molino" (42). Sin embargo, la situación de la cítola en el molino, con el consentimiento popular (ya que de uso común es un refrán) parece atribuir al instrumento un carácter también popular. El "Libro de Alexandre" coloca la "cítola" en manos de juglares. Los "cítulas" del "Poema de Fernán González" también eran juglares. El Arcipreste de Hita no cree oportuno hacer sonar la cítola en su famoso cortejo, y la con-

sidera instrumento propio de pastores cuando dice:

"Taniendo el rabadán la çitola trotera"

Son muchos, pues, los testimonios que prueban el carácter popular de la çitola.

N O T A S

1. H.HICKMANN, Das Portativ, Kassel, 1.936 En C. SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1.947
2. Cancionero de Baena, recopilado por Juan Alfonso de Baena, Ed. Rivadeneyra. Madrid, 1851, pág.465, copla 416
3. J.RIBERA, Las Cantigas de Sta.María, Madrid, 1.922, pág. 78
4. H.ANGLES, La Música en la Corte de los Reyes Católicos I, Barcelona, 1.960, pág. 29
5. J.M.LAHANA, Los instrumentos musicales en la España Medieval, "Miscellanea Barcinonensia" XXXV, Barcelona, 1.973, pág. 71
6. COVARRUBIAS, Tesoro de la Lengua Castellana o española Ed. de Martín de Riquer, Barcelona, 1.943
7. Apéndice, págs. CXLII y CXLIV
8. HONOLKA y otros, Historia de la Música, Ed. Edaf, Madrid, 1.974, pág. 80
9. N.DUFOURCQ, La Música: los hombres, los instrumentos, las obras, Vol. I Ed.Planeta. Barcelona, 1.971, págs. 72 y ss.
10. Id. pág. 69
11. F.PEDRELL, Organografía musical antigua española. Barcelona, 1.901, pág. 127; A.SALAZAR, La Música en la so-

-ciudad europea I, Méjico, 1.942, pág. 347

12. Vicente García de Diego en su edición de la obra del Marqués de Santillana en "Clásicos Castellanos", aclara en una nota que "claronías" se refiere a "charamías" Son distintas grafías de la época. La mayoría de los autores que reproducen estos versos escriben "chara - mías"
13. J.M.LAMAÑA, op. cit. pág. 55
14. N.DUFOURCQ, op. cit. pág. 73
15. J.MARTORELL y M.J. DE GALBA, Tirant lo Blanc. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1.969, Vol. I, págs. 149, 208, 214, 248, 249, 253, 273, 275, 369, 371, 417, 427, 436, 456, 462, 508, 550, 557 y 558
16. Id. pág. 191
17. J.SUBIRA, Historia de la Música española e hispanoamericana. Ed. Salvat. Barcelona, 1.963, pág. 183
18. F.PEDRELL, op. cit. pág. 125
19. Cancionero de Baena, Relación de Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo, Historia de los Reyes Católicos de Andrés Bernáldez, Triunfo de amor de Juan del Encina, etc.
20. J.M.LAMAÑA, op. cit. pág. 71
21. ARCIPRESTE DE HITA, Libro de Buen Amor, "Clásicos Castellanos" II. Ed. y notas de Julio Cejador. Madrid, 1.913, pág. 51

22. J.N.LAMANA, op. cit. pág. 72
23. Por ejemplo, con trompetas, atambores, tamborinos y atabales en la Crónica de los Reyes Católicos de Mo - sén Diego de Valera (ap. pág. CXLVIII)
24. Son las "claronías" del Marqués de Santillana, las "xaramites" del libro de Tirant lo Blanc, las "charanve - las" del Paso Honroso de Suero de Quiñones. Sobre los distintos nombres de este instrumento hablamos en el capítulo correspondiente (pág.
25. F.PEDRELL, op. cit. pág. 80
26. J.N.LAMANA, op. cit. "Miscellanea Barcinonensia" núm. XXXVIII, pág. 90
27. El apartado 17 de dicho inventario dice así: "XI ynstrumentos hechos a manera de cornetas, -Cargánsele más onze ynstrumentos que dizen orlos de Alemania, he chos a manera de cornetas..." En H.ANGLES, La Música en la Corte de Carlos V. Barcelona, 1944 págs.11 y 12
28. J.N.LAMANA, op. cit. "Miscellanea Barcinonensia" núm. XXXV, pág. 54
29. G.DÍAZ-PLAJA, Antología Mayor de la Literatura Española I. Ed.Labor. Barcelona, 1.958, pág. 531
30. Amadís de Gaula, B.A.E. Vol. XL. "Libro de Caballerías" T. I Ed.Atlas. Madrid, 1.963, págs. XXII y ss.
31. Las Sergas de Esplandián, B.A.E. Vol. XL "Libros de Caballerías" T. I Ed.Labor. Barcelona, 1.958, págs. 404,

426, 429, 464, 508, 516 y ss.

32. Id. págs. 498 y 551

33. VILLENA, Enrique de, Arte de Trovar. Ed. y notas de F.J.Sánchez Cantón. Biblioteca española de divulgación científica III. Madrid, 1.923, pág.45

34. MENA, Juan de, El Laberinto de Fortuna o las Trescientas. Ed. y notas de José Manuel Blecua, "Clásicos Castellanos", Espasa-Calpe, Madrid, 1.960, págs. 64 y 66

35. Ver apartado sobre la cítara en el capítulo de los instrumentos cordados sin mango, pág.

36. SAN PEDRO, Diego de, Cárcel de Amor, en G.DÍAZ-PLAJA, op. cit. pág. 1.190 y ss.

37. SAN PEDRO, Diego de, Tractado de Amores de Arnalte e Lucenda, en G.DÍAZ-PLAJA, op. cit. pág. 1.203

38. Id. pág. 1.203

39. ROJAS, Fernando de, La Celestina, "Clásicos Castellanos" T. I. Ed. y notas de J.Cejador, Madrid, 1.913, pág. 39

40. Id. pág. 187

41. Id. Tomo II págs. 206 y 210

42. Id. pág. 158

CAPITULO III

Fuentes históricas

Se conservan, afortunadamente, muchos documentos históricos tales como inventarios, cuentas o cartas reales, testamentos, nóminas, cargos reales, etc., cuyas referencias a determinados instrumentos músicos testifican el uso y conocimiento de los mismos en la época en que dichos documentos se escribieron. De todas estas fuentes históricas son las Crónicas las que mayor ayuda nos ofrecen, no porque contengan mayor cantidad de menciones instrumentales, pues con frecuencia ocurre lo contrario, sino porque a dichas menciones acompañan muchas circunstancias que nos han permitido aclarar varios puntos oscuros. Sin embargo, tenemos que decir que las Crónicas no nos brindan toda la información musical que necesitamos ni mucho menos. Los cronistas, en general, suelen ser poco generosos a este respecto, pues como es natural su propio oficio exige mayor atención al hecho histórico en sí mismo que a los detalles que lo rodean. Pero como muchos de los sucesos históricos medievales eran casi siempre celebrados con música, los cronistas, en ocasiones, creen necesario dejar constancia de la presencia de los músicos instrumentistas en tales sucesos, aunque sin entrar en pormenores. Esto, en términos generales, pues existen crónicas que nada nos dicen relacionado con la música y, no obstante, sabemos por otras crónicas coetáneas que intervino en muchos de los acontecimientos que se describen en ellas, y por el contrario tenemos otras crónicas que abundan en datos musicales (sirva de ejemplo la del Condestable Miguel Lucas de Iranzo) y nos proporcionan

testimonios muy valiosos de la participación instrumental en todo tipo de ceremonias de la sociedad del Medievo. Estas aportaciones cronísticas, algunas veces, nos confirman las literarias, desvaneciendo las dudas sobre la posible exageración de los poetas en ciertos pasajes de sus obras.

Los trozos que hemos seleccionado de estas fuentes para nuestro Apéndice documental, demuestran claramente la intervención de la música instrumental en las solemnidades religiosas, desfiles militares, justas, torneos, fiestas familiares, veladas, etc., que tuvieron lugar en tiempos de los Reyes, Condestables y demás personajes de cuyos hechos se ocupan estas crónicas. Aunque los datos que éstas nos proporcionan son bastante escasos, nos permiten concebir una imagen aproximada de lo que serían las fiestas cortesanas y palaciegas, las alboradas, las danzas y las celebraciones de los reyes y la nobleza animadas por la música de los ministriles. Estas fuentes históricas, igual que las literarias, están escritas unas en latín y otras en lengua vulgar de acuerdo con la época a que pertenecen.

Chronica Adefonsi Imperatoris.— La Crónica del Emperador Alfonso VII, rey de Castilla y León (1126-1157) representa un buen testimonio histórico por su contenido en citas instrumentales. Esta fuente latina de la época románica patentiza el uso de ciertos instrumentos, así como las circunstancias en que se tañían, en la primera mitad del s. XII.

El cronista, al describir la entrada triunfal del Emperador en Zaragoza en el año 1134 y, más tarde, la entrada del mismo en Toledo, en 1139, después de la victoria de Oreja, nos deja constancia de la generalizada costumbre medieval de recibir a los reyes en las ciudades con abundante música instrumental. En ambos acontecimientos debieron sonar los mismos instrumentos ya que el autor anónimo de esta crónica así nos lo dice e incluso utilizando la misma frase: "exierunt obviam ei cum timpanis, citharis et psalteriis et cum omni genere musicorum".

Con motivo de la boda en León de la infanta Doña Urraca, hija del Emperador, con el rey García Ramírez de Navarra en el año 1144, sonaron también los instrumentos para festejar a los novios. Además de las cítaras y salterios que se emplearon en los recibimientos imperiales, se escucharon en esta ocasión los órganos y los oboes "et omni genere musicorum". Esta última frase, utilizada tres veces en la crónica, nos confirma la existencia de más instrumentos, cuyos nombres ignoraba el cronista o le pareció excesivo hacer una relación completa del instrumental que presencié, limitándose a mencionar los que consideraría más importantes.

En otro momento son los sarracenos los que emplean las trompetas de bronce, "tubis aereis", los tambores y sus propias voces para implorar la ayuda de Mahoma al comenzar un combate.

Como prueba de la consideración e influencia que

tenía la música en el ánimo del hombre medieval, recogemos el pasaje donde el cronista relata la estratagema de que se valió la emperatriz Berenguela, esposa del emperador Alfonso VII y hermana de Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona, para detener el ataque a Toledo de los caudillos árabes, en el año 1139, los cuales desistieron de su intento cautivados por el encanto de la música, ejecutada por una "magna turba honestarum mulierum cantantes in tympanis et cytharis et cimbalis et psalteriis" que rodeaba a la emperatriz. Esta se hallaba sentada en un trono situado en una torre del alcázar.

Esta crónica latina significa para nosotros una valiosa fuente informativa, por ser contemporánea del reinado del Emperador y por las relaciones que tuvo su autor en la corte. Esta última circunstancia le resta valor histórico según el criterio de algunos autores modernos (1), que piensan en la posibilidad de haber influido en el ánimo del cronista el ambiente de la época con sus odios y pasiones, por lo que muchos de los sucesos que relata carecen de exactitud histórica. Pero esto no supone un obstáculo para nuestro fin, ya que la mayor o menor imparcialidad del cronista al describir hechos y personajes nada tiene que ver con la parte musical, objeto de nuestro interés, y la proximidad a los hechos históricos nos garantiza la veracidad de sus referencias instrumentales.

Nos demuestra la crónica el uso en el s. XII en Castilla y Aragón de los siguientes instrumentos: de cuer-

-da, "cithara" y "psalterium"; de viento, "organum", "tibia" y "tuba"; de percusión, "tympanum", "tambor" y "cymbalum". La "cithara" y el "psalterium" debieron ser los de uso más corriente, pues alcanzan cuatro citas cada uno y teniendo en cuenta que sólo en cinco ocasiones menciona el autor la actuación instrumental, se deduce que debieron de ser imprescindibles en todo acontecimiento. Solamente no aparecen en un hecho guerrero, ya que no eran instrumentos propios para este fin. El "tympanum" alcanza tres citas y la "tibia", la "tuba", los "tambores" y el "cymbalum" una sola cita cada uno.

Todos estos instrumentos los encontramos citados por S. Isidoro ya desde el s. VII y también en el himnario visigótico. El único que no aparece en estas fuentes literarias es el el tambor que menciona la crónica tocado por los sarracenos.

Vemos también que estos instrumentos sonaban en las bodas, en las entradas de los reyes en las ciudades y para deleite y entretenimiento de los reyes y la nobleza. El espectáculo musical que la emperatriz con sus doncellas ofreció a los caudillos musulmanes, supone una preparación anterior derivada de la costumbre de la época de llenar los ratos de ocio con la práctica de la música. Anglés (2) cita la anécdota de Berenguela como una prueba más de la afición musical de la realeza catalana, afición que ella llevaba ya en la sangre, y que, sin duda, aumentaría al encontrarse con el espléndido ambiente de la corte castellana.

Sabemos por esta crónica que la música era practicada en este tiempo por "histriones", mujeres, niñas y, en una palabra, por todo el pueblo, ya que más de una vez nos dice que: "omnes principes et tota plebs civitatis" manifestaron su alegría tañendo instrumentos.

El párrafo 157, libro II, referente a la entrada en Toledo del emperador, demuestra la convivencia de cristianos, sarracenos y judíos, que, unidos en común alegría, tañen los mismos instrumentos alabando a Dios cada uno en su lengua. Esta proximidad de pueblos daría lugar a recíprocas influencias entre los instrumentarios de cada uno.

Poema de Almería.— El cronista anónimo del emperador inmortalizó su campaña más famosa, la de Almería, en un poema que modernamente se conoce con el nombre de "Poema de Almería", pues, según parece, su autor lo dejó sin título. Además de una fuente histórica, representa este poema una de las muestras más características de la poesía erudita del s. XII. En sus versos, donde encontramos una elevada inspiración poética, aparecen dos citas de la "tuba" y una del "tympanum", instrumentos que también fueron mencionados en la crónica (ver Apéndice pág. LXXIX). En ambos versos se ve la intención del poeta-cronista de Alfonso VII de emplear los instrumentos musicales para expresar algo grandioso, o de mucha sonoridad, que pueda escucharse desde muy lejos. Esto parecen decir sus versos: "la trompeta salvadora resuena por los espacios

del mundo" y "su lengua resuena como trompeta con tambor". Aunque de escasa importancia para nuestro intento, esta fuente histórico-literaria nos permite ver como la "tuba" y el "tympanum" eran calificados de instrumentos "altos", es decir, de sonoridad estrepitosa.

El Códice Calixtino.— Tenemos también del s.XII el famoso "Codex Calixtinus", conservado en Santiago de Compostela, cuya atribución ha sido muy discutida por constituir una mezcla de elementos donde se advierte fácilmente la intervención de distintas manos en diferentes fechas. Dejando a un lado este problema, la importancia de este códice es muy grande para nuestra historia musical, por la cantidad de cantos que contiene, unos con música monódica y otros con polifonía, propios para ser practicados en el santuario del Apóstol, donde aún se encuentra. A este respecto, H. Anglés (3) nos dice: "España es en este sentido el único país europeo que supo conservar los códices polifónicos en el templo para el cual habían sido escritos, desde el medievo hasta nuestros días: el Calixtinus en Santiago de Compostela; el de Madrid, hasta hace poco en la Catedral de Toledo; Huelgas, en el mismo monasterio del Cister (Burgos); el Llibre Vermell, en el santuario de Santa María de Montserrat".

Es digno de notarse que este códice contiene las primeras composiciones polifónicas que se encuentran en España, y algunos musicólogos suponen que muchas de estas piezas polifónicas serían acompañadas con danzas e

instrumentos.

Una parte de este código puede considerarse como guía de peregrinos, ya que da normas y consejos a estos incansables viajeros que desde el Oriente y Europa venían buscando el sepulcro de Santiago. Estas peregrinaciones, comenzadas desde el s. X, se encuentran ya en todo su esplendor cuando se escribe el "Calixtinus". Al referirse a estos peregrinos, el precioso manuscrito nos habla de los actos piadosos practicados por ellos durante su estancia en el templo compostelano: leían salmos, lloraban sus pecados y celebraban sus vigiliass cantando acompañados de una gran cantidad de instrumentos (ver Apéndice pág. LXXX). En este punto el copista parece exagerar demasiado. Es imposible imaginarse a esa infinidad de gentes, llegadas en romería, formando grupos de compatriotas y cantando cada grupo en su lengua y al son de sus propios instrumentos. Si tomamos el texto al pie de la letra, esto daría lugar a un alboroto impropio del recogimiento del templo. Los musicólogos han hecho hincapié en la irrealidad de este pasaje calixtino. Anglés (4) afirma que no se tiene noticias de que los peregrinos sonaran tantos instrumentos durante las vigiliass en otros santuarios de peregrinación y esto hace suponer que no existía esta costumbre. Y como prueba de ello, destaca el caso del "Llibre Vermell" de Montserrat, antes citado, que al referir las vigiliass de los fieles en el templo, nada dice de la intervención de tantos instrumentos en las mismas. Esta exageración puede atri-

-buirse a un afán del amanuense de realzar las celebraciones religiosas en el santuario compostelano, dándoles un carácter de grandiosidad. Los lectores quedarían deslumbrados contemplar tantas gentes de distintas lenguas cantando diferentes tonadas y tañendo instrumentos de todo tipo. No podemos negar, sin embargo, que esta convivencia de gente tan diversa traía consigo cierta confusión, dada la mezcolanza de lenguas y de instrumentos. Hacemos notar la semejanza de este pasaje con otro de la "Chronica Adefonsi Imperatoris", ya citado, ambos casi de la misma época. Este último nos dice que unos pueblos alaban a Dios "unusquisque eorum secundum linguam suam" y el "Calixtinus", refiriéndose a gentes de otros países, dice también lo mismo: "audiuntur diversa genera linguarum". Otro tanto pudiera decirse sobre los instrumentos. Las frases "omni genere musicorum" de la "Chronica" y "diverxis generibus musicorum" del Códice, indican, sin duda alguna, la variedad de instrumentos existente en España en la primera mitad del s.XII.

Por otra parte, pensamos que es muy posible que toda esa exhibición musical del "Calixtinus" no se produjera simultáneamente sino en sucesivas ocasiones y que su autor no se expresó con claridad, pues, dada la gran afluencia de romeros a Santiago, nada tiene de particular que los de un mismo país se unieran para manifestar sus sentimientos religiosos en su misma lengua y con sus propios instrumentos. Y esto supuesto, un día serían los franceses; otro, los alemanes; otro, los ingle-

-ses, etc., los que salmodiaban con su música propia y no todos a la vez como da a entender el manuscrito compostelano.

Sabido es que muchos peregrinos traían sus instrumentos, no sólo para tañerlos a lo largo de la ruta jacobea, sino para acompañar sus canciones por las calles y plazas mientras duraba su estancia en la ciudad compostelana. Una gran parte de estos instrumentos son los mismos que han quedado grabados en las fachadas y claustros de las iglesias y monasterios que bordean el llamado popularmente "camino de Santiago" y cuyo repertorio más rico encontramos en el famoso pórtico de la Gloria de la Catedral compostelana.

La convivencia de pueblos trajo consigo, naturalmente, un intercambio cultural que, en el aspecto musical, dio lugar a un aumento del instrumental conocido hasta entonces en España, con la introducción de nuevos modelos venidos de Europa. De los diez instrumentos que cita el "Calixtinus" en el trozo objeto de nuestro estudio, seis son de cuerda: "cithara", "lira", "sambuca", "viola", "rota Britannica" o "Gallica" y "psalterium"; tres son de viento: "tibia", "fistula" y "tuba"; uno solamente pertenece a la percusión, el "tympanum". Como se ve, la mayoría de estos instrumentos los hemos encontrado en fuentes literarias latinas anteriores y lo que constituye una novedad son las violas y "rotas britannicas o gálicas", que nuestro códice cita por primera vez. La "Chronica Adefonsi Imperatoris" contiene

cinco instrumentos comunes a los del "Calixtinus", que serían de uso muy corriente en la época: el "tympanum", la "cithara", el "psalterium", la "tibia" y la "tuba".

Crónica o "Libre dels Feyts del Rey En Jacme".— Esta crónica autobiográfica del Rey Jaime I de Aragón (1213-76) poca ayuda nos ofrece para el conocimiento del instrumental musical existente en Aragón y Cataluña en el pleno siglo XIII. Y esto mismo tenemos que decir, lamentablemente, de casi todas las crónicas de los Reyes de Aragón. Esta pobreza de datos cronísticos viene compensada por la variada iconografía musical de esta época y otras anteriores, que exhiben multitud de instrumentos puestos en manos de ángeles, juglares y ministriles, en códices, esculturas y pinturas murales. Por otra parte, la existencia de otros documentos históricos con citas instrumentales, como cartas oficiales, confirman el empleo y conocimiento de los instrumentos, que poco más o menos eran los mismos que sonaban en Castilla, y demuestran el florecimiento alcanzado por la música en Cataluña y Aragón en este siglo.

El hecho de que durante mucho tiempo los Reyes de Aragón fueran también Condes de Barcelona, alternando su residencia entre la capital catalana y Zaragoza, dio lugar a una unidad de cultura que, lógicamente, se dejó sentir también en el aspecto musical. Y por esta razón, las manifestaciones musicales fueron las mismas en ambas regiones.

Como es sabido, tanto los Reyes de Aragón como los Condes-Reyes de Cataluña-Aragón vivieron unos tiempos turbulentos y agitados mientras lograban su constitución geográfica y política. Esta difícil em presa trajo consigo una sucesión ininterrumpida de acontecimientos en todos los cuales la música tuvo su buena parte. Vemos a los juglares acompañando a reyes y nobles en sus viajes de un lado a otro, con certando paces u organizando guerras. Los reyes reciben en sus cortes a juglares y trovadores que con sus danzas y tonadas amenizan las fiestas palaciegas. La ejecución de estas danzas y canciones implica el acompañamiento de la música instrumental. Las coronaciones de los reyes y las victorias en la guerra se celebraban también con música.

Desde muy antiguo (siglos IX-XIII), reyes y nobles asisten a las fiestas de consagración de iglesias y a muchas festividades religiosas en catedrales y monasterios donde escuchan tanto la música li túrgica como la profana (5).

En los siglos XII y XIII existe una estrecha relación con la corte de Francia y con los trovadores provenzales, que van a influir en el ambiente musical de la corte catalano-aragonesa. Otro tanto puede decirse del intercambio con Castilla. Las artes plásticas ponen en manos de los músicos los ing trumentos que tañían, lo que permite deducir cómo se ría la música que interpretaban.

Todo hace pensar en el esplendor de la música y la variedad de instrumentos con que se ejecutaba en aquellos tiempos en Cataluña y Aragón. Los cronistas, sin embargo, no se detienen en relatar estas manifestaciones artísticas. El Rey Conquistador tampoco es muy generoso al respecto. Su crónica no abunda en testimonios musicales. Recogemos unos fragmentos de la misma por ser esta una de las pocas crónicas de la corte catalano-aragonesa que aporta citas de instrumentos (Ap. págs. LXXXI y ss.). Además, esta crónica confirma la práctica de los mismos para dar señales en las batallas, hecho que también encontramos en Castilla.

Son cuatro los instrumentos mencionados de los cuales tres son de viento: "trompes", "anafils" y - "corns" y uno de percusión: "tambors".

Es de lamentar que esta crónica no se detuviera un poco en considerar las actividades musicales de su tiempo, ya que un monarca como Jaime I, con sus incessantes viajes por Aragón, Cataluña, Valencia, Montpellier, etc., tuvo que escuchar toda clase de Música y conocer buena parte del repertorio instrumental de su tiempo. Además, sabemos que tenía a su servicio trovadores y juglares que muchas veces le acompañaban en sus viajes, como lo atestiguan varios documentos del Archivo de la Corona de Aragón (6). A pesar de todo, el "Libre dels Feyts del Rey en Jacme" tiene por objeto describir las campañas del Rey y no deja constancia de las actuaciones juglarescas que seguramente

existieron. Por esto los cuatro instrumentos contenidos en la crónica parece haber sido citados por tomar parte en acciones guerreras. Y como se puede ver, de las siete citas que hemos recogido de "les trompes", solamente puede considerarse que una vez no sonaran como señal de ataque o retirada. Nos referimos a la entrada del rey con sus galeras en el puerto de Mallorca (Ap. pág. LXXXI). En esta ocasión, la misión de las trompas era anunciar y dar más realce a la llegada del rey y su gente. En los demás pasajes de la crónica, las trompas suenan con un fin práctico. Las escuchamos en el sitio de Burriana para indicar que salieran los que ya estaban preparados para lanzarse a la batalla, y cuando los cristianos toman medidas ante la posible llegada de un contingente de jinetes que traerían víveres a Murcia. En general, el sonido de las trompas era señal de cumplimiento de órdenes convenidas de antemano. Para estos casos, los sarracenos tañían el añafil o trompeta morisca con el cual daban sus señales. Así vemos sonar los añafils durante la rendición del castillo de Bairen para indicar a los de las alquerías que se recogiesen. En otra ocasión, para producir mayor ruido, los moros tocan también cuernos a la vez que los añafils.

Los tambores también aparecen en la crónica, tañidos por la gente de la villa durante el sitio de Valencia. Con su sonido se pretendía dar a conocer que aceptaban por señor al rey de Túnez. Los "tambors", "trompes", "corns" y "añafils" se usaban para dar señales y no con fines propiamente musicales.

Crónica de Alfonso X el Sabio.- Al consultar varias fuentes históricas castellanas de la segunda mitad del s.XII y del s.XIII, tenemos que lamentar la escasez de citas instrumentales en las mismas, incluso la crónica de Alfonso X el Sabio (1252-1284) no contiene pasajes musicales ni menciones instrumentales, a pesar de la extraordinaria importancia que tuvo para la música el reinado de este monarca. Apenas encontramos una cita de atabales, que fueron tañidos por el rey moro de Marruecos, Aben-Yusaf, con fines militares (7).

Los conocimientos del rey Sabio han quedado grabados en su magna obra de las Cantigas, principalmente, así como en muchas de las demás obras, escritas o supervisadas por él, en las que encontramos esparcidas muchas expresiones que indican la importancia que le concedía a la música. Citamos, por ejemplo, las "Partidas" (Partida II, título V, ley XXI) y su "Crónica General" o "Estoria de España" (8).

El famoso códice de las Cantigas b I 2 que se conserva en la Biblioteca de El Escorial, con sus valiosísimas miniaturas, constituye una de las joyas más preciosas de las fuentes iconográficas para el estudio de los instrumentos musicales del medievo.

Recordemos que la corte de Alfonso X fue un foco de cultura de primer orden, en donde se encontraron músicos y poetas no sólo cristianos sino árabes y judíos. Este ambiente poético-musical nos hace pensar en el esplendor de las fiestas cortesanas, que se verían anima-

das por un variado y numeroso instrumentario musical, y en la solemnidad de las fiestas de la capilla, aunque sabemos que en ésta no tañían los juglares y solamente el órgano se usaba en los oficios religiosos, según el testimonio de Fray Juan Gil de Zamora (ver Ap. pág. XXX). Anglés(9) señala que el sabio monarca se atenía a las ordenaciones del Concilio de Letrán de 1215 a este respecto. Además, afirma que "difícilmente se hubiera encontrado en Europa, otra corte tan rica en poetas y músicos como la del Rey Sabio, donde alternaban trovadores provenzales y gallegos, juglares de Castilla y otros venidos de los diferentes países hispánicos y europeos." Sin embargo, insistimos, la crónica de este monarca guarda un inexplicable silencio sobre materia musical.

Crónica de Sancho IV el Bravo y "Cuenta de entrada y gastos de dicho monarca." La crónica de Sancho IV cuenta como este rey, estando en Sevilla y habiéndose enterado de que el rey Aben Yuzaf había mandado a su hijo Aben Jacob con doce mil caballeros jinetes hacia dicha ciudad, mandó que nadie saliese fuera "nin subiesen en las torres del alcázar... é que non tañesen nin repicasen campana ninguna, nin bozina, nin trompa, nin añafil, nin otra cosa que pudiese sonar" (10). Estas citas constatan el uso de estos tres instrumentos de viento en el último tercio del s. XIII. La "bozina" es la primera vez que la encontramos en las fuentes históricas que hemos seleccionado. En este mismo s. XIII, Gil de Zamora la cita en su "Ars

Musica"(Ap.pág. XXXI). En el siglo XV, la veremos repetidas veces en las Crónicas del Halconero de Juan II y Refundición de esta Crónica del Halconero y en la de Pero Niño.

Esta escasez de citas instrumentales en las crónicas durante el siglo XIII contrasta con la relativa abundancia que de las mismas nos ofrecen los textos literarios de la época, sobre todo los grandes poemas del "Mester de Clerecía", las obras de Berceo y el tratado teórico del monje franciscano Gil de Zamora. Es digno de notarse que este último escritor, en su "Ars Música", ya citada, no añada los nuevos instrumentos ya conocidos en la época de Sancho IV, de quien era pæceptor, a la relación instrumental isidoriana, que comenta, excepción hecha del "Canon", el "meocanon" y el "rabé".

Aparte de estas fuentes literarias, el siglo XIII nos dejó una gran riqueza de testimonios iconográficos en los pórticos de las grandes catedrales e iglesias de Burgos, Toro, León, etc., y en las miniaturas de las Cantigas. Todo esto, más algunos documentos históricos, nos confirman la práctica de la música instrumental en las cortes hispánicas de la época. Uno de estos documentos, los libros de "Cuenta de entrada y gastos" del rey Sancho IV el Bravo (1284-1295) (11), hijo de Alfonso X el Sabio, contienen varias partidas del vestuario y raciones que se daban a los juglares adscritos a palacio y que tañían distintos instrumentos. Por estas partidas sabemos que en 1293 y 1294 Sancho IV tenía a su servi-

cio "quinze omnes de los atambores", unos cristianos y otros moros, como se deduce de sus nombres; un juglar moro, "Mahomet el del añafil", y otro, moro también, "Rexit del axabeba"; dos saltadores moros; el moro "Fate trompero" y cuatro tromperos más; el "maestre Martín de los órganos"; varios juglares del atamboret que les mandó el rey dar para adobar sus estrumentos XXIV mrs..."; un juglar del tamborete; un "judío de la rota" y varias juglaresas. Por tanto, este documento deja constancia de que la corte de Castilla tenía asignados sueldos mensuales a los juglares y juglaresas que prestaban sus servicios en la misma. Además, atestigua el uso de los siguientes instrumentos: "añafil", "axabeba", "trompeta" y "órgano", de viento; "atambores" y "tamborettes", de percusión y solamente uno de cuerda, la "rota", que tañía un judío llamado Ismael. Suponemos que los órganos serían los positivos, basándonos en la siguiente nota: "A los acemileros de las cocinas e de los uérganos e de la capiella, VIII^o, XLII mrs". Si los órganos, como vemos, eran trasladados por acémilas de un lugar a otro, durante las jornadas reales, no serían los portátiles, que por su reducido tamaño podrían trasladarlos los propios juglares, sino los positivos que eran de mayores dimensiones.

Como se ve, había una convivencia entre los músicos de palacio ya que unos eran cristianos, otros islámicos, y otros judíos; e incluso, en los grupos formados por tañedores de un mismo instrumento, se mezclaban moros y

cristianos como ocurría con los "atamboreros". Esta circunstancia justifica las influencias mutuas experimentadas en los instrumentarios respectivos, hecho que ya consideramos al hablar de la "Chronica Adefonsi Imperatoris" en el siglo anterior.

Según estas cuentas de la casa real, sólo había en esta época en la corte, un organista, el maestro Martín (aunque hubiera varios órganos), un sólo juglar para la rota, otro para el añafil y otro para la axabeba, mientras que los tromperos y tamboreros formaban grupos. Estos grupos de juglares eran muy corrientes durante la Edad Media. Sus actuaciones fueron, principalmente, en los cortejos, pregones de proclama, procesiones, torneos, desfiles, etc., pues, dada la escasez de posibilidades melódicas de sus instrumentos, apenas servían para la música artística. Refiriéndose a estos juglares, dice Menéndez Pidal (12) que eran músicos de inferior categoría, "que no eran solistas sino que tocaban en bandas llamadas "coplas" en Castilla y "coblas" en Aragón". De todos estos instrumentos se pueden hacer dos grupos: los "altos" y los "bajos". Los primeros, "atambores" y trompetas, eran destinados a fines guerreros o militares y los "bajos", rota, órgano, axabeba, etc., se practicaban en las solemnidades cortesanas.

Crónica de R. Muntaner.— Como ya hemos dicho, al hablar del "Libre dels Feyts del Rey En Jacme", las crónicas catalano-aragonesas, tanto las escritas en latín como las que se expresan ya en lengua vulgar, nos dan muy pocos datos para el conocimiento de los instrumentos musicales y de la música en general. Sin embargo, la crónica de Ramón Muntaner es una buena excepción, pues, aunque no aporta gran cantidad de citas instrumentales, de la constancia de la intervención de la música en muchas ocasiones. Algunos de estos hechos musicales, o simplemente el uso de los instrumentos sin fines artísticos, fueron vistos y oídos por el cronista según su propio testimonio. Nos dice, por ejemplo, que asistió a la coronación de Alfonso IV, en el año 1328, representando a la ciudad de Valencia. En tan importante acontecimiento pudo escuchar, en Zaragoza, la mejor música profana de la época y contemplar un buen número de instrumentos. Su crónica, que abarca desde el reinado de Pedro II el Católico (1276-1285) hasta el de Alfonso IV el Benigno (1327-1336), nos ofrece la garantía de haber sido su autor testigo presencial de muchos de los hechos que relata. Como es sabido, vivió muy cerca de la política del reino catalano-aragonés, ya que estuvo al servicio del rey Fernando de Mallorca, fue consejero de Jaime III y, en fin, conoció los días de gloria de la casa de Aragón. La narración de su crónica revela un estilo sencillo y claro. Decimos todo esto porque lo consideramos importante para dar más crédito a la información sobre los

hechos musicales contenidos en la crónica, que son descritos con mucha naturalidad y a medida que se van sucediendo.

Hemos extractado de esta fuente histórica aquellos pasajes que nos han parecido de mayor interés para nuestro fin y en los que aparecen citados nueve instrumentos diferentes; cinco son de aire ("trompes", "trompeta", "ñaafil", "dolçaina" y "flaütes") y cuatro de percusión ("nácares", "cembes", "tabals" y "tamor"). El número de citas repetidas de los mismos varía de unos a otros. Las trompas y las nácaras son los mas abundantes y les siguen muy cerca las trompetas. Menos citas alcanzan los címbalos, dulzainas y atabales, menos aún las flautas, el tambor y el ñaafil. (Ap. págs. LXXXV y s.s.)

Recogemos unas diecinueve citas de las trompas, lo que indica un empleo muy frecuente de las mismas en esta época. Estos instrumentos no eran para usos específicos pues se tocaban en las mas variadas ocasiones. Cuando se usaban en la guerra, su sonido era la señal para entrar en combate o para cumplir una orden que ya se esperaba. Casi siempre aparecen acompañadas de "les nácares" o "nácarres" (timbales), instrumento de percusión muy repetido por Muntaner, lo que nos hace pensar que su uso estaba muy extendido en la región catalana. "Trompes" y "nácarres" eran instrumentos empleados tanto por los sarracenos como por los cristianos, si bien la crónica los presenta con más frecuencia tocados por las huestes del rey. Nos referimos a la parte del tex-

to correspondiente al reinado de Pedro III (1276-1285). También durante el reinado de Jaime II (1291-1327), "trompes" y "nácarres" siguen usándose con el mismo fin, es decir, para avisar el cumplimiento de una orden previamente convenida, que, con frecuencia, consistía en dar comienzo a la batalla. Pero no es éste el único motivo para hacer sonar las trompas y las nácaras, sino que también se escucharon para convocar a la gente, como en el caso del rey Pedro al despedirse de los sicilianos, o para anunciar y festejar un fausto suceso como ocurrió, por ejemplo, en el recibimiento y fiestas que tuvieron lugar en Palermo, en honor de la reina y los infantes con motivo de su visita a dicha ciudad. En esta ocasión, a las trompas y nácaras se unieron los "cembes" y muchos instrumentos más, "de tots altres esturments" nos dice el cronista, que, por lo visto, o no conocía sus nombres o quiso simplificar la narración y añade que aquel concierto instrumental producía un ruido tan estrepitoso que parecía que el cielo y la tierra se venían abajo.

De las trece citas de nácaras que hemos tomado de la crónica destacamos que siempre van acompañando a las trompas y nunca sonando solas, mientras que las trompas sí aparecen sin las nácaras, unas veces solas y otras, las más frecuentes, acompañadas de varios instrumentos más. No menciona el cronista las nácaras en los pasajes de mayor exhibición musical, que son, sin duda, los correspondientes a la coronación de Alfonso IV, pero sí

aparecen los atabales, que desempeñarían un papel similar al de las nácaras, ya que no sería muy grande la diferencia de sus efectos percusivos. Este instrumento es muy frecuente en los documentos históricos de la corte catalano-aragonesa y no tanto en la corte castellana. Extraña, sin embargo, no encontrarlo en la crónica de Jaime I, en cuyo reinado debieron sonar las nácaras multitud de veces, tañidas por las huestes del rey en hechos de guerra o por los juglares en comitivas y desfiles callejeros, ya que no faltaron ocasiones para ello. Como su nombre indica es instrumento de origen árabe que probablemente entró en España con la invasión de los moros y en Europa con las Cruzadas.

Al describir Ramón Muntaner los actos celebrados en Zaragoza en el año 1328, con motivo de la coronación de Alfonso IV, pone de manifiesto la intervención de las bandas musicales en estas fiestas solemnes. Así, la comitiva de los ricos-hombres con los caballeros noveles, que aquel día se habían armado, se dirigía desde la iglesia de S. Salvador a la Aljafería y cada uno iba con trompas, atabales, flautas, címbalos y otros muchos instrumentos, que, junto a los gritos de júbilo de juglares y caballeros salvajes, producían un ruido ensordecedor. De nuevo el cronista pondera el estrépito de los instrumentos. Recordemos que ya lo hizo al narrar la entrada de la reina en Palermo e incluso utilizando la misma frase: "que paría que ceel e terra ne vengués!"

Entre los personajes asistentes a la coronación, ha

bla Muntaner de una representación venida de Valencia, de la que él mismo formaba parte y que traía tañedores de trompas, atabales, añafiles y dulzainas. Más adelante describe otra comitiva que se encamina a la Aljafaría el día que el rey se armó caballero. Otro conjunto instrumental alegra a la multitud allí congregada: trompas, atabales, flautas, címbales y otros instrumentos.

Y por último, cuando la comitiva se dirige a la iglesia de S. Salvador para celebrar la coronación del rey, suenan nuevamente las trompas, atabales, dulzainas, címbalos además "d'altres estruments". Es de lamentar esta última frase tan repetida por el cronista que nos deja sin saber cuáles eran esos otros instrumentos que él tuvo que haber visto y oído. Es muy posible que se tratara de percusiones o instrumentos de aire, ya que se tañían por las calles de la ciudad.

En cuanto a las trompas, nos revela este texto histórico el uso de las mismas por pares, es decir, que se tocaban dos a la vez, lo que sería corriente en la época. Esto lo confirma una miniatura de las Cantigas del Rey Sabio (cantiga 27) que representa a un juglar tocando dos trompas simultáneamente. Y también en el capítulo XLIX de la "Crónica del Rey En Pere e dels seus antecessors passats per Bernat Desclot" encontramos otra prueba de este hecho ya que al referirse este famoso historiador catalán a la toma de Valencia del año 1238, añade: "e hac hi sis parells de trompes" (13). Además, a Muntaner debió parecerle extraordinario el

número de trompas que "hi havia" y digno de darlo a conocer, cuando se atreve a asegurar que eran más de trescientos pares. Esto ha dado lugar a que muchos musicólogos tomen esta cifra como una exageración desmedida y pongan en duda la veracidad de la crónica en este punto y por extensión la de otros documentos históricos en lo relativo al hecho musical(14). Ya hemos hablado en otra ocasión (15) de que nos parece un error tomar estas cifras, dadas por escritores y cronistas, al pie de la letra. Es absurdo pensar que en hechos tan espectaculares se preocuparan de enumerar con toda precisión los instrumentos y máxime cuando la cantidad de los mismos se salía de lo corriente. Lo que ha ocurrido es que asombrados los cronistas ante un número excesivo de instrumentos nos transmitieron una imagen exagerada de los mismos que no se ajusta a la realidad. De todos modos, para nosotros significa que era un instrumento muy conocido en la época, del cual había abundancia y que se tocaba por pares en muchas ocasiones. En este punto cabe recordar la contemporaneidad de Alfonso IV de Aragón y Alfonso el Onceno de Castilla. Las coronaciones de ambos monarcas tuvieron lugar el mismo año de 1328. Y debió ser corriente en aquellos tiempos que los escritores exagerasen ciertos detalles para dar más realce a los hechos. El cronista del rey aragonés y el poeta que inmortalizó la coronación del rey castellano se valen de los mismos recursos para alcanzar un mismo fin. Ambos pretendieron enaltecer los actos de la coro-

nación con sus " més de tres-cente parells de trompes" y sus "otros estromentos mill".

Cuentá Nuntaner que muchas veces sonaba la trompe ta y casi siempre con un fin práctico: llamadas para re unir la gente, avisos para entrar en combate, señales para embarcar y, en los torneos, para anunciar los distintos momentos de la fiesta caballeresca. Sin embargo, no aparece la trompeta, sino la trompa, entre todos los instrumentos que tomaron parte en las fiestas de la coronación de Alfonso IV.

La trompa y la trompeta debieron ser en este tiempo y lugar instrumentos bien diferenciados, pues nos dice la crónica que en un encuentro con los moros, los cristianos dieron tres señales previas a la lucha, las dos primeras con trompetas y la tercera con trompas y nácaras. (Ap. pág. XCII). Suponemos que sería distinto el tañido de ambos instrumentos, trompa y trompeta, en este caso, y corrobora nuestra opinión el siguiente fragmento tomado de las "Ordenaciones" del rey Pedro III (1335-1387): Para tocar durante las comidas dispone que toquen juglares de "trompa", "trompeta" y "atabal". Para las "coplas de pregones", dispone que sean un "anafiler", un "trompador", un "xeramella" y un "tabaler", o bien dos "trompadors", un "trompeta" y un "tabaler" (16). Estas disposiciones reales demuestran la coexistencia de trompas y trompetas en pleno s. XIV en la corte aragonesa. Como se ve había juglares de trompa, "trompador", y juglares de trompeta, "trompeta". Y no sólo eran éstos

los juglares especialistas, pues vemos también el "anafiler", el "xeramella" y el "tabaler".

Los demás instrumentos citados por la crónica, tanto los de percusión ("tabals", "tamor" y "cembes"), como los aerófonos ("flaütes", "dolçaina" y "nafil"), aparecen siempre en compañía de otros instrumentos para expresar la alegría popular en manifestaciones callejeras o formando parte de las bandas musicales en las distintas comitivas que se constituyeron con motivo de la coronación de Alfonso IV en Zaragoza.

Y con respecto a este último acontecimiento cabe reconocer la generosidad del cronista al describirlo, con toda clase de detalles, incluyendo también, por fortuna, las actuaciones musicales que participaron en el mismo. No fue tan explícito Muntaner en las coronaciones de los demás monarcas, cuyos reinados describe. Así, por ejemplo, en el capítulo XXIX del texto, habla de la coronación del rey Pedro III, que se celebró el año 1276 en La Seo zaragozana y se limita a decir: "... que el senyor infant En Pere anà a Saragossa e aquí aplegà ses corts e posaren-li la corona del realme d'Aragó ab gran solemnitat e ab gran alegre e ab gran festa". Sin temor a equivocarnos, podemos pensar que sonaron instrumentos también en esta coronación, ya que los términos "solemnitat", "alegre" y "festa" implicaban acompañamiento musical en la vida cortesana de la segunda mitad del s. XIII. No negamos que esta coronación fuera mucho menos esplendorosa y brillante que la de Alfonso IV, pero aún así te

nemos que lamentar la concisión de Muntaner, que nos negó información instrumental en tal ocasión. Por el contrario, repetimos, las últimas páginas de su crónica, destinadas a describir las fiestas de la coronación de Alfonso IV, abundan en datos de sumo interés para reconstruir el ambiente musical de la época. Nos dice que, una vez terminada la ceremonia, tuvo lugar un espléndido banquete en la Aljafería y antes de comenzar la comida, el infante Pedro, hermano del rey, se presenta como autor de una "dansa novella" que él mismo canta y baila acompañado de dos nobles y que los que servían los manjares les respondían. Este pasaje nos muestra al infante como un buen juglar y excelente trovador y, sin duda, su "dansa" tendría que ir acompañada de música instrumental. H. Anglés(17) comentando este pasaje musical hace ver que, aunque tuvo lugar en tiempos de transición de la música de l'Ars antiqua a la música de l'Ars nova, no cree que esta danza tuviera nada que ver con la nueva corriente de los grandes maestros franceses (se refiere a Felip de Vitry y al poeta-músico de fama universal Guillaume de Machaut). Y dice el insigne musicólogo: "Pel que conta la crónica de Muntaner, la dansa y el cant de l'infant Pere s'adirién encara als rondells, virolais o balades a una veu del segle XIII, cançons típiques de la noblesa y les quals es prestaven d'un refrany. La dansa cantada que l'infant Pere havia composat per a la coronació d'Alfons III seria, de segur, a una veu sola acompanyada a l'uníson, o a octaves,

pels instruments; ella s'adiria, doncs, als cants trobadorescos del segle XIII". Acabada la danza y presentada la primera vianda al rey, el infante Pedro se despojó de sus ricas vestiduras e hizo donación de ellas a un juglar. Le fueron preparados nuevos y lujosos vestidos y continuó en el mismo orden presentando todas las viandas al rey, cantando y bailando la nueva danza y regalando vestidos a los juglares. Y al final de la comida describe Muntaner una escena poético-musical protagonizada por juglares. Uno de ellos cantó un serventesio, otro entonó una "cançó novella" y por último otro juglar recitó unos versos. Todo este repertorio fue com puesto por el infante Pedro en honor del rey (Ap. pág. XCVI).

En resumen, los fragmentos que hemos entresacado de esta crónica nos informan del uso de muchos y variados instrumentos en la corte catalano-aragonesa en el último cuarto del siglo XIII y primer tercio del XIV. Estos instrumentos son poco más o menos los mismos que se practicaban en Castilla en aquel tiempo, aunque algunos reciban distintos nombres. Esto ocurre con la dulzaina de la que no hemos encontrado citas en las fuentes literarias ni históricas castellanas de los si glos XIII y XIV, mientras que aparece citada por Muntaner. Llamaña (18) supone que el nombre de "zampoña" se debió emplear en Castilla en los siglos XIII y XIV pa ra designar un instrumento muy parecido o igual a las

dulzainas europeas y que probablemente durante la segunda mitad del siglo XIV se generalizaría en toda España el nombre europeo de dulzaina (aunque no existen testimonios que lo confirmen) y a partir de esta época ya no sería privativo de la literatura catalana.

El "Libro de Buen Amor" cita la "zampoña" casi al mismo tiempo que Muntaner llama dulzaina al mismo instrumento. Y en cuanto a las crónicas castellanas que hemos analizado, es preciso llegar al siglo XV para encontrar el nombre de "duçayna", concretamente en la crónica de Miguel Lucas de Iranzo (Ap. pág. CXXVII).

Nos da testimonio también este texto histórico del empleo de los instrumentos para transmitir órdenes en la guerra o señales en los torneos; de la costumbre tan generalizada en la vida cortesana medieval de empezar las comidas con música y terminarlas de igual manera; de las escenas trovadorescas y musicales con que se complacían reyes y nobles después de las comidas en las grandes solemnidades; de la mucha estimación y simpatía de que gozaban los juglares, que eran objeto de muy valiosas dádivas como remuneración a sus actuaciones, y del papel tan importante que desempeñó la danza en los ambientes cortesanos, ya que no sólo tenía lugar en las fiestas solemnes sino hasta en las veladas de la vida cotidiana.

Crónica del rey don Alfonso el Onceno.— De esta fuente documental perteneciente a la primera mitad del s. XIV

ya hemos hecho mención al hablar del Poema de Alfonso el Onceno (1312- 1350) (ver pág. 79), pues, dada la estrecha relación existente entre ambos textos, se hizo imprescindible comentarlos a la vez. Nos resta solamente de tenernos un poco en el capítulo L (Apéndice, pág.XCVII), que contiene las citas instrumentales de la crónica: "trompas", "trompetas" y "atabales". En el título que en cabeza este capítulo vemos que se habla de "trompetas" y "atabales" y luego en la narración aparecen las "trompas" en vez de las "trompetas". ¿Identificaría el cronista los dos instrumentos o confundiría las denominaciones de "trompeta" y "trompa" y a un solo instrumento le daba los dos nombres indistintamente? J. M. Lamaña (19) cree ver en el término trompa, usado en los tiempos medievales, un sentido un tanto genérico, que lo mismo se aplicaba a los cuernos que a las trompetas, pero le parece indudable que las trompas de los siglos XIII y XIV eran un determinado tipo de trompeta y que en este momento ya no se referirían a los cuernos. Si aceptamos este criterio de Lamaña, es muy probable que el cronista de Alfonso el Onceno al diera a un mismo instrumento y que éste fuera la trompeta.

Los atabales eran instrumentos de percusión de origen oriental y cuya presencia en el continente se debe a las Cruzadas y a la invasión de los árabes en España. Los atabales pequeños se conocían en Europa desde el S.XIII (20).

Vemos cómo el rey Alfonso XI es recibido en Sevilla "con grand placer et con muchas alegrías" por los hom

bres y mujeres que danzaban acompañados de "trompas et atabales". Este sencillo conjunto instrumental de viento-percusión, "trompas y atabales", o "trompetas y atabales", tan usado durante la Baja Edad Media en España y en Europa, parecía obligado en todas aquellas manifestaciones en que se hacía necesaria la música "alta", tales como desfiles militares, procesiones, cortejos, entradas reales en las ciudades, y, en general, en todos aquellos actos al aire libre que requerían instrumentos estrepitosos. A veces, a estos instrumentos se unían alguno o algunos más como añafiles, axabebas, etc., y tal vez fuesen estos instrumentos a los que alude el cronista cuando habla de "muchos estormentos otros con que facían grandes alegrías", pues siendo instrumentos de origen árabe y encontrándonos en Sevilla en la primera mitad del s. XIV, nada tendría de extraño. Sabemos que ya habían entrado en España dichos instrumentos, según testimonio de algunos documentos de la corte de Sancho IV el Bravo. Es muy posible que el cronista desconociese los nombres, pero hace constar que sonaron esos muchos instrumentos en las barcas, que por el río Guadalquivir hacían un simulacro de combate. Este tipo de conjunto instrumental con trompas y atabales por base, y algún instrumento más, aparece citado numerosísimas veces en nuestros escritores medievales. Recordemos al Arcipreste de Hita: "Trompas e añafiles salen con atambales" (Apéndice pág.XLI). En las crónicas de los siglos XIV y XV encontramos frecuentemente trompetas y atabales. Así,

en la Crónica del Condestable Lucas de Iranzo (Apéndice pág.CXXX) vemos: "los tronpetas e atabales e chirimías e cantores davanle el alborada". Y en la Refunción de la crónica del Halconero: "E todas las tronpetas del Rey, e los sacabuches, e los atabales, e todos los cauallos fueron con el maestre" (Apéndice pág.CXV). Y en este punto cabe destacar la persistencia de este característico conjunto que ha llegado hasta nuestros días como parte fundamental de nuestras bandas musicales. Las trompetas y atabales han sido los antecesores de las actuales cornetas y tambores.

Y leyendo la Crónica detenidamente, podemos vislumbrar que este recibimiento, que tan solemnemente dispensó al Rey la ciudad de Sevilla, no fue el único, sino que en su camino desde Mérida a Sevilla "las gentes facían muchas alegrías con la su venida", y esto "fecieron en algunas villas del reyno", todo lo cual nos hace pensar en el lugar que ocuparían en estos festejos los instrumentos de origen islámico, que ya en esta época eran practicados no solamente por moros sino también por cristianos, ya que, como sabemos, todos estos instrumentos fueron rápidamente asimilados por los occidentales, tanto en España, donde llegaron con las invasiones árabes, como en Europa donde fueron introducidos con motivo de las Cruzadas.

Pero, de todos modos, sólo podemos recoger dos instrumentos ciertos en la Crónica de Alfonso el Onceno: trompas o trompetas y atabales.

Crónica de don Pero Niño.- Esta crónica castellana, llamada también "El Victorial", es una buena fuente informativa para conocer el estado de la música española en la primera mitad del s. XV. Gutierre Díez de Games, alférez del conde don Pero Niño, describe la vida y hazañas de este personaje con bastante fidelidad y no pasa por alto la participación de la música en algunos momentos de su agitada vida.

En cuanto a la fecha asignada a esta crónica, Mata Carriazo (21) nos dice que se estaba escribiendo en 1435 y que debió terminarse en 1448. El relato abarca desde el tiempo de Enrique III (1390-1406) hasta 1448. Es casi contemporánea de las crónicas de don Juan II de Castilla y del Condestable don Alvaro de Luna.

Predomina en toda la crónica un carácter caballeresco y su autor debió conocer bastante bien la música cortesana de su tiempo, como lo demuestra en algunas ocasiones (Apéndice pág. XLVIII) y como era natural ya que acompañó a Pero Niño en las fiestas de la vida nobiliaria en donde el gusto por la música parecía obligatorio. Recordemos la frase: "yo vos digo que quien aquello vió siempre durase non querrie otra gloria" (Apéndice pág. CII) con que expresa el alférez-cronista el encanto de las músicas tan "bien acordadas" que escuchó en la deliciosa mansión de Serifontaine entre Ruán y París.

Las formas poético-musicales del "Ars Nova", tan difundidas en Francia e Italia en el s. XIV, las emplea el cronista ya bien entrado el s. XV, lo cual testifica la

práctica de las mismas en la España de esta época. En los fragmentos que hemos seleccionado, la crónica habla de "savorosos dezires", "notables motes", "lays, e de-lays, e virolays", "chazas" (canciones todas, más o menos breves, de arte provenzal) y de "complayntas" (elegías o lamentaciones, también de la música provenzal). H. Anglés (22) se lamenta de que no se conserve nada en texto castellano de ninguna de estas canciones. En cambio, existen ejemplos de motetes en latín, virolais en catalán y baladas en francés.

Hay que destacar que el Arcipreste de Hita, un siglo antes, habla en la estrofa 1206 de su "Libro de Buen Amor" de "chanzones e motetes", demostrando con ello sus conocimientos de las formas musicales del "Ars Nova", que desde entonces se emplearían en España y que continúan, según vemos en "El Victorial", hasta la mitad del s. XV. De estas formas de la música francesa habla la crónica no sólo con motivo de la maravillosa estancia de Pero Niño en la posada del almirante francés, sino al referirse a la transformación que el amor hace en los caballeros que por agradar a sus señoras componen "graciosas cantigas", "savorosos dezires", "lays e virolays" y todas esas canciones que tanto encantaron al cronista de Pero Niño (Apéndice pág. ~~XCIX~~).

Estas composiciones, hacia 1316, eran interpretadas con violas, laúdes y salterios, y más tarde, hacia 1340, Lefevre de Resson afirma que a más de estos instrumentos, se practicaban el caramillo, la cornamusa, los

órganos y dulzainas, para acompañar los poemas cantados y las danzas propias de la música provenzal (23).

Díez de Games, aparte de los términos franceses de las canciones, emplea algunos más relacionados con la música como "mestrieres" y "misteçieres" con que se designaban a los juglares y a los músicos (Apéndice págs. CII).

Mata Carriazo (24) hace notar que no sólo voces francesas emplea el cronista sino también muchos arabismos y, refiriéndose a éstos, no cree conveniente incluir entre ellos las palabras añafil y atabal, ya que éstas estaban asimiladas al castellano en este tiempo y, en cambio, incluye la voz "xabeba" que, según su opinión, estaba aún sin asimilar o en proceso de asimilación. Según esto, la flauta mora, "xabeba", se conoció en España más tarde que el añafil y el atabal.

Presenta esta crónica alguna variedad de citas instrumentales, pero su mayor importancia, para nosotros, estriba en los datos que nos ofrece, con extraordinaria belleza por cierto, de la presencia del "Ars Nova" en nuestra patria en aquellos días, pues los instrumentos que cita los encontramos también en otras fuentes coetáneas. Son estos instrumentos de viento y de percusión. Entre los primeros tenemos la "trompeta", la "vozina", el "organo", la "xabeba" y el "añafil"; y entre los segundos, los "atauales", "atanviores" y "tanvorinos".

No hay cita de instrumentos de cuerdas. Sin embar-

-go, habla el cronista de "tañedores de estrumentos", "e otros estrumentos" y es muy probable que algunos de estos instrumentos fuesen de cuerda. Tampoco sabemos cuáles serían esos "graciosos estrumentos de mano" que sonaban durante la comida en la mansión del "buen cavallero viejo". Pero, en París, en las bodas de la hija del mayordomo del rey, la crónica es más explícita al decirnos que había juglares que tañían "estrumentos de la música de pulso, e flato, e tato, e voze", es decir, que había música de cuerda, de viento, de percusión y de canto. A la vista de esto, es indudable que había juglares de instrumentos de cuerda y que existía una división de los juglares en varias clases según el instrumento que practicasen. Ignoramos las causas del silencio del cronista sobre la nomenclatura de los instrumentos de cuerda.

De todos los instrumentos mencionados los que mayor número de citas alcanzan son las trompetas - diecisiete veces - que a lo largo del relato cronístico sonaban por muy diversos motivos: para dar señales de guerra, para anunciar el alba, para llamar a la gente a las galeras, para mover banderas, etc. Como vemos, casi siempre con un fin práctico y muy pocas veces usadas como instrumento musical en las fiestas y regocijos, y en estos casos las vemos siempre acompañadas de "menestrieres" o músicos tañedores de otros instrumentos.

Las "vozinass", que la crónica cita tres veces, solamente eran tañidas para dar señales. Con ellas se en-

-tendían perfectamente "como por voz de hombre o palabra", según nos dice el cronista.

En el viaje de Pero Niño por Gibraltar y Algeciras se escuchó el sonidos de sñafiles (trompeta árabe) y axebabas (flauta mora), como era natural en tierras donde vivían moros. Y en Málaga el cronista oyó "los stauales e otros estrumentos".

Las danzas en las bodas y fiestas cortesanas eran frecuentes en esta época y, como veremos, todas las crónicas coetáneas hacen alguna alusión a las mismas. "El Victorial" testimonia también esta manifestación musical al referir como Pero Niño danzó en la mansión del almirante de Francia al son de los instrumentos de los juglares.

El cronista no siempre utiliza la misma denominación para referirse a los músicos instrumentistas. Ya hemos dicho que una vez los llama "mistequieres" y otra "mestricres", empleando palabras francesas. Otras veces los llama "tañedores de estrumentos", "juglares" y "menestreres". En cuanto al término "menestrer", Menéndez Pidal (25) nos dice que fue adoptado por el cantor y músico de las cortes señoriales francesas desde finales del s.XII, en sustitución del nombre viejo y vulgar de "jongleur" con que se llamaban hasta entonces. Esta palabra francesa, "menestrel", se extendió a España bajo la forma de "monistril".

Con mucha frecuencia, encontramos en las narraciones cronísticas exageraciones sobre la cantidad de músi-

-cos, o sobre el estruendo que éstos producen con el tañido de sus instrumentos. Díez de Games se vale de este recurso para despertar un mayor interés en el lector al concederle más grandiosidad a los hechos. Y para lograr este efecto de interés y admiración dice: "de los juglares solos abría un pueblo", o "allí heran muy muchos tronpetas e menestreres, tantos que los non podía hombre contar", o "el roydo de los menestreres e tronpetas e tamvorinos heran tanto, que non podía un hombre a otro oyr".

Deja constancia esta crónica de la costumbre tan generalizada en la época entre la gente noble, de escuchar música instrumental durante las comidas. Tanto en Coria donde fue invitado a comer Pero Niño por el "hombre muy honrrado de Sevilla", como en Francia, en casa del almirante, sonaban los instrumentos mientras duraba la comida.

Crónica de don Juan II de Castilla..- Hemos recogido algunos fragmentos de esta crónica por la información que nos ofrece, aunque poca, de la presencia de la música en los distintos hechos históricos de la vida cortesana en la primera mitad del s. XV. Es de suponer que se practicaron muchos más instrumentos que los que el cronista menciona, pues éste, más ineteresado en describir los sucesos en sí mismos que los detalles que los acompañaron, apenas da nombres de instrumentos y cuando lo hace se refiere a los más conocidos.

Sabemos que la corte de Juan II de Castilla (1406-1454) fue floreciente para la música como lo prueban fuentes fidedignas. La esmerada educación musical, adquirida por Alfonso V el Magnánimo en la corte castellana de Enrique III y Catalina de Lancóster, pone de manifiesto la afición musical de los reyes en esta época. Más tarde, al llegar Alfonso V al reino de Aragón y encontrarse allí con un ambiente no menos favorable para la música, se produce un intercambio musical entre ambas cortes. La correspondencia del monarca aragonés nos presenta a don Juan II de Castilla y a su esposa doña María, hermana de Alfonso V, muy interesados por la práctica de la música en su corte. Por las cartas del rey de Aragón sabemos que la reina María le pedía con insistencia que le enviara para su capilla los órganos pequeños que el antipapa Benedicto de Luna había tenido en su capilla de Peñíscola (26).

Por todo esto, nos parece incomprensible que Fernán Pérez de Guzmán, autor de esta crónica, no nos brindara una mayor abundancia de referencias musicales. Sin embargo, en ocasiones nos dice que actuaron "muchos menestriles" y a veces aclara aún más: "menestriles de diversos instrumentos". No especifica de qué instrumentos se trata pero hace constar que había una cierta variedad instrumental. Es indudable que en acontecimientos tan importantes como la coronación del rey don Fernando en Zaragoza y el acto de jurar por heredero al príncipe don Enrique, por ejemplo (Apéndice pág.

CV), el número de ministriles y la diversidad de sus instrumentos estuviera muy por encima de lo que nos cuenta la crónica. Y como prueba de nuestra afirmación referente a esta poca generosidad del cronista en este aspecto, presentamos el párrafo que trata del bautizo del hijo del Condestable don Alvaro de Luna y de la fiesta celebrada con este motivo: "...é allí comieron el rey é la reyna con el Condestable é después de comer se hizo gran danza..."(Apéndice pág.CVII). Como vemos, el cronista se limita a decir que hubo danza omitiendo la participación del instrumental musical tan necesario para acompañar dicha danza y que, en efecto, estuvo presente como lo testifican otras crónicas coetáneas que comentaremos más adelante. Son éstas la "Crónica del Condestable don Alvaro de Luna" y la "Refundición de la Crónica del Halconero". Ambos textos, al hablar del bautizo en cuestión, y a la hora de comenzar las danzas, nos dicen: "ovo muchas danças, juegos é instrumentos de música" (Apéndice pág.CVIII) el primero, y que: "allí tocaron los minestriles é dançaron el Rey y la Reyna" (Apéndice pág.CXVI) el segundo. La confrontación de estas crónicas nos demuestra que el silencio del cronista de Juan II de Castilla, sobre la parte musical en los distintos acontecimientos de la vida de este monarca, no indica la no intervención de la música instrumental en las celebraciones cortesanas y populares de este reinado, durante el cual la música fue tan floreciente.

Los instrumentos citados son seis: añafiles, trompetas y bocina, de viento; tamborinos, atabales y campana, de percusión. Algunas citas más, aparte de las que hemos seleccionado, contiene la crónica, pero siempre de alguno de estos instrumentos y ningún otro distinto.

Los añafiles aparecen empleados por los moros y con fines militares. El rey de Granada mandó tañerlos cuando "acordó de se alzar de sobre Alcabdete" (Apéndice pág. CIV).

Entre las muchas veces que aparecen las trompetas, las vemos en la proclamación del rey don Juan de Navarra acompañadas de "menistriles" (Apéndice pág. CV). Hacemos notar que en este caso el término "menestriles" se refiere no a los músicos sino a los instrumentos que los músicos tocaban. Menéndez Pidal (27), al hablar de la sustitución de la palabra "juglar" por la de "ministril", nos dice que este nombre también sirvió para designar el mismo instrumento que el músico tocaba. El diccionario de Autores (1734) dice: "Ministriles se llaman los instrumentos músicos de boca como chirimías, baxones y otros semejantes que se suelen tocar en algunas procesiones y otras fiestas públicas. Así pues, la palabra ministril tiene un doble significado y es el contexto el que nos indica de cuál de los dos se trata.

Es muy probable que en una proclamación fuesen instrumentos de este tipo los que sonaron con las trompetas.

En cuanto a la palabra trompeta ocurre lo contra-

-rio que con ministril. El nombre del instrumento lo recibe también el músico que lo toca. El cronista nos habla de un moro, "trompeta de Juan de Velasco", con el cual hizo un trato Zayde Alemán, enviado del rey de Granada, para quemar el Real del Infante (Apéndice pág. CIV) y varias veces se refiere a los "trompetas". Este hecho también ocurre en la crónica de Pero Niño y persistirá hasta nuestros días.

Vemos las bocinas empleadas por los monteros para dar las señales convenientes en esta fiesta que celebraban con el rey. Y con la misma finalidad de dar señales era usada la campana.

El párrafo más rico en citas instrumentales que nos ofrece la crónica es el que se refiere al recibimiento que le hicieron a la princesa doña Blanca de Navarra en Briviesca. Allí sonaron trompetas, tamborinos, atabales y ministriles altos. También aquí el cronista se refiere a los instrumentos altos y no a los músicos. Recordemos que el calificativo de "altos", que se daba a los instrumentos, no tiene relación con la tesitura de los mismos, es decir, que "altos" no significa agudos sino ruidosos o de gran intensidad sonora. Este tipo de instrumentos era el que convenía al acto que tenía lugar en Briviesca, que por ser un regocijo popular al aire libre, exigía música estrepitosa, y, en efecto, debió serlo en extremo cuando el cronista nos dice que "hacían tan gran ruido, que parecía venir una muy gran hueste" (Apéndice pág. CVII).

En este recibimiento vemos otra vez la mezcla de

tres razas y religiones fundidas en común alegría. La crónica nos dice que "fue hecho muy solemne recibimiento por todos los de la villa, sacando cada oficio su pendón e su entremés lo mejor que pudieron, con grandes danzas e muy gran gozo y alegría; é después destos venían los judíos con la Tora, é los Moros con el Alcorán" (28). Es una prueba más de la mezcla de instrumentos, ya que cada pueblo manifestaría su alegría y acompañaría sus danzas con sus propios instrumentos. Esta coexistencia de elementos judíos, cristianos y mahometanos, imprime un carácter particular a la música española de la Edad Media.

Como prueba de la alta estimación en que se tenía a la música en esta primera mitad del s.XV, tenemos la generosidad con que reyes y nobles remuneraban los servicios prestados por los músicos (Apéndice pág. CVII). Era costumbre en las grandes fiestas "hacer largueza", según dice la crónica, o repartir "assaz dédivas" a los ministriles.

Ya al final de su obra, el cronista habla de las condiciones y gracias naturales que el monarca castellano tenía y, entre otras cosas, afirma: "era gran músico; tañía é cantaba é trovaba é danzaba muy bien" (29).

Y también Fernán Pérez de Guzmán en sus "Generaciones y Semblanzas", al hablar del rey don Juan II, asegura de nuevo que "sabía del arte de la música; cantaba e tañía bien" (30).

A la vista de estas afirmaciones no nos queda duda de las cualidades musicales del rey en sus distin-

-tos aspectos. No sabemos qué instrumento tañería, pero esta circunstancia de que el propio monarca fuera músico favorecería en gran manera el desarrollo y la afición musical de su época.

Crónica de don Alvaro de Luna, condestable de Castilla.-

Esta crónica nos amplía el conocimiento del estado de la actividad musical en el reinado de Juan II de Castilla (1406-1454). Es un testimonio más que poseemos para demostrar la intervención de los ministriles con su música instrumental en la vida cortesana. Por lo que respecta a los instrumentos esta crónica no nos proporciona ni abundancia de citas ni de detalles importantes sobre los mismos. Los fragmentos que hemos incluido en nuestro Apéndice corresponden a tres acontecimientos que tuvieron lugar en la vida de Juan II. Se trata de una boda real, la del propio monarca con la Infanta doña María, su prima; un bautizo, el de un hijo del Condestable y un recibimiento, el que preparó al Rey y a la Reina el Condestable en Escalona. Las fiestas que con estos motivos se organizaron fueron animadas con la presencia de la música. En el primer caso (Apéndice pág. viii), la crónica cuenta que hubo danzas, canto y "cosantes" (bailes cantados), pero nada dice acerca de los instrumentos que con toda seguridad sonaron para acompañar tales bailes y cantos. La destreza de don Alvaro y la participación del rey en estas manifestaciones musicales, expresan claramente la alta estimación de que gozaba en aquel tiempo toda persona que tuviera aptitudes para el

baile, canto, o para tañer algún instrumento. Y los cronistas no pasan por alto estas cualidades cuando quieren ensalzar a los personajes cuyos hechos describen. Ya hemos visto a Pérez de Guzmán refiriéndose a Juan II, y también al hablar del Condestable deja constancia de que "fue gran caballero de toda silla, bracerero, buen justador; trovaba é danzaba bien" (31).

En el bautizo del hijo del Condestable el relato cronístico es más explícito al llegar la hora de la danza. Esta vez no olvida que "ovo muchas danças, juegos é instrumentos de músicas", aunque no mencione ningún nombre de estos instrumentos. Pero ya en los pasajes que describen las fiestas en Escalona sí nos habla de atabales, trompetas y tamborinos. Y además, de muchos ministriles que seguramente en este caso designa a los instrumentos y no a los músicos. Aquí se ve también la costumbre de empezar los convites con música y terminar de igual manera.

Crónica del Halconero de Juan II y Refundición de dicha Crónica.— De mucha importancia nos parecen estas crónicas por las veces que mencionan la actuación de la música en los distintos acontecimientos que tuvieron lugar en el reinado de Juan II de Castilla. Escrita la primera por el halconero mayor de este monarca, Pedro Carrillo de Huete, testigo de muchos hechos importantes, nos ofrece una imagen directa de los mismos. Se supone que abarca esta crónica desde 1420 hasta 1454.

El cronista nos describe, con mucha sencillez, el desarrollo de las fiestas caballerescas por las que parece sentir mucha simpatía, y destaca la presencia de manifestaciones musicales en muchas de estas fiestas.

Tanto en esta crónica del Halconero como en la Refundición de la misma, hecha por el famoso obispo don Lope Barrientos, encontramos muchos pasajes que nos ha parecido conveniente incluir en nuestro Apéndice como buenas fuentes informativas que nos permiten confirmar y ampliar los conocimientos que sobre el ambiente musical de Castilla, en la primera mitad del s. XV, nos han ofrecido las Crónicas de Juan II de Castilla y de don Alvaro de Luna.

Todos estos testimonios dejan bien claro que en esta época la música parecía indispensable en los actos militares, en las justas, en los cortejos, en los pregones, en la danza y en todo tipo de fiestas familiares.

Por tratarse de que una de las crónicas que estudiamos es refundición de la otra, nos ha parecido bien hacer el comentario de las dos a la vez.

En cuanto a la variedad de citas instrumentales, tenemos que decir que es muy escasa. Solamente encontramos trompetas, "vozinas" y atabales, en la Crónica del Halconero; y trompetas, "vozinas", atabales, sacabuches y "atambores" en la Refundición de la Crónica del Halconero. Sin embargo, de algunos de estos instrumentos existen varias citas correspondientes al uso de

los mismos en distintas ocasiones.

La trompeta era el instrumento más frecuentemente empleado, a juzgar por el número de citas. Los cronistas nos dicen que sonaron por mandato del rey para pregonar la guerra o las treguas; en la proclamación del rey don Juan a la muerte de su padre, en los hechos de armas, en las bodas de don Alvaro de Luna en Calabazanos, en el nombramiento del nuevo maestro de la Orden de Alcántara, en este caso acompañadas de atabales y sacabuches, y en otras muchas ocasiones.

El sacabuche es un instrumento de viento, de registro grave y medio, cromático, que aparece en España hacia la mitad del s.XV. Las crónicas que comentamos sólo lo citan una vez, la Refundición concretamente, acompañado de las trompetas del Rey, como acabamos de decir. Es de suponer que en algún otro hecho histórico, de los citados por estas crónicas, sonaran los sacabuches, formando conjuntos con trompetas y atabales, aunque los cronistas los pasen por alto.

Los atabales los vemos siempre acompañando a las trompetas para marcar el ritmo y nunca sonando solos. En cambio, las trompetas sí pueden ir sin atabales. Este conjunto tan simple de viento-percusión, es el más apropiado para actos al aire libre, por la potencia de su sonido. Era de uso muy corriente en esta época y ya hemos hablado de él al tratar de la crónica de Alfonso el Onceno. En una justa celebrada en Valladolid aparecen las trompetas acompañadas por "atanbores" en vez de atabales: los caballeros llegaron a la tela "lleuando

sus tronpetas e atanbores" (Apéndice pág.CXVI).

Las "vozinaz" las encontramos citadas en ambas crónicas. Su uso se limitaba a dar señales. Así, vemos las "vozinaz" de monteros que el Rey y sus caballeros llevaban en la fiesta que el Rey de Navarra celebró en Valladolid (Apéndice pág.CX) y las "vozinaz" de cuer- no que daban las señales en la torres de la fortaleza, en las justas, como se ve en el famoso Paso de la Fuer- te Ventura (Apéndice pág.CXIV).

De la actuación de los ministriles nos hablan las dos crónicas, pero no nos informan de los instrumentos que practicaban. Sabemos que acompañaron la danza en el bautizo del hijo del Condestable don Alvaro de Luna, pe- ro los cronistas nos dejan sin saber el instrumentario que se empleaba en esta actividad. Encontramos ocasiones donde el término ministriles expresa instrumentos y no músicos. Por ejemplo, nos parece que a éstos se refie- re. Lope Barrientos cuando dice: "y doze donzellas con ella, cantando en dulce armonía, con muchos menistri- les (Apéndice pág.CXIV).

La pasión de Juan II de Castilla por la música, en cualquiera de sus manifestaciones, queda bien clara en varios de los pasajes de estas crónicas. Así, vemos que don Alvaro de Luna agradó tanto al Rey desde el primer momento porque "tañía y cantaua y dançaba muy bien, que eran cosas agradables a la condición del Rey". Otras veces vemos que "dançaron el Rey y la Reyna" o que "las danças duraron fasta la media noche" y estas frases y otras semejantes son pruebas de la afición del

monarca por la música. También confirman la frecuencia de la práctica de la danza que parecía obligada en toda fiesta de la época. La danza realzaba las celebraciones y era señal de elegancia y refinamiento. Se tenía a gala poseer aptitudes musicales y era digno de elogio la persona que las tuviera. El cronista en su retrato a don Alvaro de Luna no olvida decir que "era gracioso en el dançar" y también "en el cantar" con la finalidad de ensalzar la figura del Condestable (Ap. pág.CXI).

Estas crónicas, como la mayoría de las fuentes históricas, sólo nos ofrecen citas de instrumentos de viento y percusión. Es probable que en las fiestas caballerescas del reinado de Juan II se practicasen instrumentos de cuerda, pero los cronistas se reservan los nombres. Hacemos notar que es la primera vez que encontramos los sacabuches en los textos cronísticos que hemos consultado.

El Passo Honroso de Suero de Quiñones.—Para obtener una mayor cantidad de datos referentes al estado de la música, en su aspecto instrumental, durante el reinado de Juan II de Castilla, no podemos olvidar la crónica de "El Passo Honroso de Suero de Quiñones". Si la crónica del Condestable don Alvaro de Luna añade información musical a la del monarca castellano, en lo que a las fiestas de la vida cortesana respecta, esta crónica de "El Passo Honroso" lo hace en cuanto concierne a los instrumentos y ocasiones en que se usaban durante el

desarrollo de las acciones caballerescas del siglo XV español. Fue esta centuria muy pródiga en pasos de armas, torneos, justas y demás hechos heroicos, consecuencia lógica de los ideales caballerescos y aventureros que impulsaban a la nobleza a poner a prueba su valor y osadía.

De todos los pasos de armas que tuvieron lugar en este siglo en Castilla y Aragón, el que alcanzó mayor renombre fue el de Suero de Quiñones, que se puede considerar como modelo de pasos de armas y que se celebró en León en el año 1434.

El valor testimonial de la crónica que inmortalizó este célebre paso es muy grande, ya que dicha crónica fue escrita por el notario del rey Pedro Rodríguez de Lena que estuvo presente en todos los hechos del pasado adonde fue expresamente con el fin de levantar acta de todo lo sucedido. Al comenzar su tarea, Rodríguez de Lena dice: "Este es el libro que yo, Pedro Rodríguez de Lena, notario de nuestro señor el Rey, y su notario público en la su corte, y en todos los sus reinos, que para lo yusso scripto llamado e rogado fuy, por el principal caveza y caudillo de lo siguiente cometedor e fazedor del ante nombrado, e scrivi y scrivir fize de los fechos de armas que pasaron en el passo, que el generoso, de magnánimo corazón, forçado de gran virtud, honorable cavallero Suero de Quiñones..."(32)

A la vista de esta presentación del autor y de la misión que le fue encomendada, no dudamos de la veraci-

dad de la crónica, aunque sí de su imparcialidad en ciertos momentos, ya que el notario del rey, como todos los cronistas, no puede ocultar su simpatía por sus personajes preferidos. Es fácil advertir una marcada preferencia por el defensor del paso y sus caballeros; por consiguiente, no podemos hablar de absoluta neutralidad en el libro de Rodríguez de Leña. Pero esta debilidad del cronista en nada entorpece nuestra labor, pues las noticias que nos da sobre la música que sonó en el paso no pueden estar afectadas por la mayor o menor parcialidad de la crónica, por tratarse de hechos ajenos, hasta cierto punto, a los intereses que se defendían en el paso que, al fin y al cabo, ese era el asunto primordial. Además, estas noticias o referencias musicales antes pecan de escasas que de abundantes, pues, dada la suntuosidad del paso, es muy probable que en ciertos momentos sonaran muchos más instrumentos que los citados por el notario del rey. Queda claro, por tanto, que nada sobra en la información que recogemos.

Tuvo lugar este hecho cumbre de la caballería "cerca de la puente de Orbigo, que es a seis leguas de la noble ciudad de León, e a tres de la ciudad de Astorga, contando leguas francesas, en el qual paso estuvo treinta días cumplidos que comenzaron sábado diez días del mes de julio..."(33). Terminó el famoso paso el nueve de julio siguiente.

En el transcurso de estos treinta días actuaron los ministriles con su música instrumental animando a los caballeros para el combate o realzando la importancia de los

hechos que se iban sucediendo. No recogemos todas las menciones instrumentales del texto, pero hemos procurado que los fragmentos elegidos representen las distintas ocasiones en las que sonaron o dejaron de sonar (que también las ausencias de la música se hacen constar en la crónica) los instrumentos, de acuerdo con las leyes y costumbres que regían tales hechos de armas. Las citas omitidas corresponden a la trompeta que fue, sin duda, la que desempeñó el principal papel entre todos los instrumentos que participaron en el célebre suceso histórico. Así lo atestiguan sus numerosas menciones. Este hecho corrobora lo que ya hemos dicho en crónicas anteriores sobre el uso de este instrumento: la trompeta es parte integrante de todos los actos de cualquier tipo, caballeresco, guerrero, social, etc., de esta centuria medieval.

Podemos agrupar las diferentes ocasiones en que intervinieron los ministriles de la siguiente manera: toques al arma, llamadas para ir a comer, alboradas, toques que indicaban la retirada del campo de lid, música integrante de los desfiles y comitivas caballerescas, toques para dar señales del comienzo de algún acto y, por último, dos hechos musicales negativos y una contienda entre dos trompetistas.

Vemos que, cuando la comitiva se dirige al campo donde se va a celebrar el "passo", suenan las trompetas del rey y las de los más famosos caballeros que allí estaban presentes. A estas trompetas acompañaban atabales y "caxabebas moriscas" que eran propiedad de uno de los jueces del paso llamado Pero Barba (Ap. pág, CXIX).

En otra ocasión, Suero de Quiñones con varios caballeros se dirige al campo de lid para "fazer las armas" y delante de él van las trompetas tocando "muy altamente" con axabebas y atabales (Ap.pág.CXXI).

Otro día, las "trompetas, e caxabebas e atabales" tocan "en apuntando el sol" para dar las señales de que era el momento de armarse los caballeros para comenzar las armas. Y a continuación, "tompetas e atabales" anuncian a los jueces y demás personajes encargados de atestiguar los hechos, que se dirijan a sus estrados (Ap.pág.CXX)

El último día del paso, cuando los hechos de armas habían terminado, Suero de Quiñones con muchos caballeros desfiló solemnemente por todo el campo donde las armas se habían hecho, acompañado de "muchas trompetas e menestrales de charanvelas e otros con axabebas e atabales moriscos" (Ap.pág.CXXV). Es esta la única ocasión donde el libro nos cita las "charanvelas".

Como vemos, la variedad instrumental es muy poca, solamente cuatro instrumentos distintos: tres de viento, trompetas, axabebas moriscas y "charanvelas" y uno de percusión, los atabales moriscos. Si bien es verdad que agradecemos estas referencias instrumentales que enriquecen nuestra compilación de fuentes, no por eso dejamos de lamentar la concisión de la crónica en lo que atañe al hecho musical y máxime teniendo en cuenta el estilo detallista y reiterativo del cronista. Sus descripciones, interminables en todo momento, se tornan brevísimas cuando llega la hora de hablar

del concurso de la música en los sucesos del paso.

Existe, sin embargo, una excepción a lo dicho y es el capítulo XCVIII (Ap.pág.CXXIII) que trata de una competición entre un trompeta lombardo con Dalmao, trompeta del rey. Este capítulo contiene siete veces el término trompeta referido al instrumento y seis veces al músico instrumentista, y abunda en detalles bastante interesantes. A primera vista advertimos un intercambio de conocimientos musicales entre ministriles españoles e italianos, pues no sería éste el único caso, en que músicos lombardos, peregrinos en el camino de Santiago, se encontraran con ministriles españoles por distintas circunstancias. En nuestro caso concreto no cabe duda que cada músico trompetista hallaría algo nuevo en "los tañeres" de su contrincante, con el consiguiente beneficio mutuo en el arte de tañer la trompeta.

Por otra parte, el hecho de que Dalmao advirtiese al trompeta lombardo que si éste ganara la trompeta que él le ponía en apuesta, le quitaría antes de entregársela "el pendón de las armas del Rey nuestro señor que en ella tenía" indica la costumbre de la época de colocar los pendones con las armas en las trompetas⁽³⁴⁾. De esta costumbre tenemos pruebas en las representaciones gráficas de este siglo. Sirva de ejemplo los bajorrelieves de la sillería del coro bajo de la Catedral de Toledo.

Se refleja en el texto la importancia alcanzada por la trompeta en este tiempo; ser un buen trompeta

se tenía a gala. Existía un cierto orgullo artístico y una inquietud por conocer nuevas consonancias trompetísticas y demostrar las conocidas. Asegura el músico lombardo "que él había rodeado treinta leguas por le fallar" (refiriéndose a Dalmao) "por tañer con él e se examinar".

Y por último, este episodio nos permite ver como había cambiado la situación económica y social de los músicos. Los ministriles del siglo XV están ya muy lejos de la clase juglaresca del XIII. Dalmao se permite el lujo de invitar a su contrincante varios días lo que indica que disfrutaba de ciertas posibilidades económicas. Y por otra parte, la gentileza y cortesía entre vencedor y vencido están bastante manifiestas.

Además de esta competición, caso único en la crónica, queremos destacar dos ocasiones en las que se prohibió la actuación de la música instrumental por no considerarla oportuna en aquellos momentos. La primera se refiere a la retirada del campo de Diego de Mansilla por haber sido herido en el combate. Consta en el texto que en el camino hacia su tienda "no tocaron ningunas trompetas" (Ap. pág. CXXII). La segunda tuvo lugar cuando Suero de Quiñones fue preso por orden de los jueces a causa de haber cometido una falta. Lo llevaban a su tienda con "trompetas e menestriles" pero los jueces mandaron que no tañesen los instrumentos (Ap. pág. CXXIII). Estos hechos ponen de manifiesto las costumbres del paso que no permitían la participación de la música instrumental en los sucesos adversos.

Si comparamos esta crónica con las cuatro anteriores (Juan II de Castilla, don Alvaro de Luna, crónica

del Halconero y su Refundición) pertenecientes a la misma época encontramos la existencia de axabebas y "charanvelas", instrumentos no citados en estas últimas. Las axabebas son las flautas traveseras moriscas y en este caso se utiliza la grafía "caxabeba" para designar el mismo instrumento. Ya las habíamos registrado en otras fuentes históricas y literarias (Libro de Cuentas de entrada y gastos de Sancho IV, Crónica de Pero Niño y el "Libro de Buen Amor" del Arcipreste de Hita) pero las "charanvelas" constituyen una novedad. En lugar de estos dos aerófonos, las citadas crónicas hablan de bocinas, añafiles y sacabuches. Suponemos que serían algunos de estos instrumentos los aludidos por Rodríguez de Lena cuando habla de "menestriles". Ya hemos dicho anteriormente que el término ministril tenía una doble acepción (Crónica de don Juan II de Castilla). En dos pasajes de "El Passo Honroso" la palabra "menestriles" puede referirse a instrumentos o a músicos instrumentistas, pues el contexto presenta una cierta ambigüedad (Ap. pág. CXXIII). Sin embargo, nosotros nos inclinamos por el primer significado y por esto suponemos que se trataría de bocinas, añafiles, sacabuches y otros instrumentos semejantes. Cabe también la posibilidad de que el cronista aludiera a las axabebas y "charanvelas" que ya sabemos que existían en el paso y no a otros instrumentos distintos. De todos modos, si de otros nuevos se tratara, serían instrumentos de viento propios para actos al aire libre.

En otra ocasión, nombra Rodríguez de Lena el tér

mino "menestriles"(Ap+pág.CXXV) pero esta vez sin lugar a confusión, ya que especifica:"menestriles de charanvelas".-

En cuanto a las percusiones, las crónicas citadas anteriormente añaden tamborinos y atambores a los atabales, única percusión que nombra el cronista de Suero de Quiñones.

Destacamos la presencia del conjunto instrumental básico trompetas-atabales en las cinco crónicas a que hacemos referencia. Esto explica el uso frecuentísimo que de este grupo se hacía en el s.XV y su concordancia con el tipo de actos donde sonaban, que exigía música alegre y de mucha sonoridad, es decir, la llamada música "alta".

Las "charanvelas" deben ser el instrumento llamado con frecuencia chirimía y que recibió varias denominaciones. En otra edición de "El Passo Honroso" se encuentra otra variante: "chirumbela"(35).

Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo.- Puede considerarse esta crónica como la fuente documental más importante para el conocimiento de la música cortesana del reinado de Enrique IV (1454-1474). Los cronistas de este rey fueron muy avaros en cuanto a detalles del estado de la música en su tiempo. Por fortuna, esta crónica de Lucas de Iranzo parece destinada a suplir estos silencios de los cronistas reales. Como puede verse, abunda en citas instrumentales y describe minuciosamente las fiestas familiares, religiosas o populares, don-

-de dichos instrumentos sonaban. Es un reflejo fiel del grado de refinamiento musical a que se llegó en tiempos de dicho monarca. Por esta razón, hemos recogido numerosos pasajes de esta crónica en nuestro Apéndice.

Los "Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo" relatan la vida de este personaje desde 1458, en que recibe el título de Condestable hasta 1471, poco antes de su muerte, en que termina la Crónica. Refleja, pues, la vida de un noble de la época de Enrique IV, con gran precisión de detalles, y los sucesos de una ciudad fronteriza de aquellos tiempos.

El estilo de la narración es muy sencillo, sin pretensiones literarias, por lo que nos parece más auténtica la relación de los hechos. El cronista cuenta las cosas tal y como son. Le interesa más la veracidad de su crónica que la riqueza estilística de la misma. Por eso, a veces, resulta demasiado monótona y con muchas repeticiones, pero, indudablemente, muy exacta y sincera. Además, se vale de muchos documentos que garantizan más aún su exactitud y precisión. De estos documentos nos interesa muy especialmente el que contiene "la relación circunstanciada de las fiestas que el Condestable celebraba todos los años en días señalados" (págs. 152-183) y que Mata Carriazo (36) cree que "proceda de una memoria o guión preparado para los mayordomos y maestresalas". Esta relación, valiosísima para nuestro fin, nos demuestra la imprescindible intervención de la música en las fiestas, cabalgatas, bodas,

bautizos, etc., que tuvieron lugar en la vida de Miguel Lucas de Iranzo y que poco más o menos sería igual en la vida de cualquier noble del tiempo de Enrique IV. Este mismo monarca era también amante de la música y debemos suponer que en su corte sonarían los mismos instrumentos que en las fiestas y alboradas del Condestable. Aunque sus cronistas nos dan poca información sobre este punto, como ya dijimos, sabemos que el rey "tañía dulcemente laúd" (37), instrumento éste que no se cita en los "Hechos de Miguel Lucas de Iranzo". En cierta ocasión habla de "tañedores de cuerda" (Apéndice pág. ~~CXXI~~) y seguramente alguno de estos instrumentos sería el laúd, aunque extraña mucho que el cronista no lo nombrara siendo tan entendido en el conocimiento de instrumentos musicales.

Como se ve en los trozos que hemos recogido, el Condestable era muy aficionado a la música. Cantaba y danzaba en su palacio de Jaén en multitud de ocasiones, le complacían las alboradas a la puerta de su cámara, se traía músicos de Sevilla y, en una palabra, cualquier motivo era suficiente para que las chirimías, trompetas y atabales sobre todo atronasen los aires con su consentimiento y agrado.

En las fiestas populares, para animar a la multitud se hacía necesario el ruido estrepitoso, que se conseguía con la mezcla de instrumentos, casi siempre de viento y percusión. Vemos, por ejemplo, en la comitiva que se dirigía a la iglesia en las bodas de Miguel Lucas, como las percusiones (tamborines, panderos y ata-

-bales), al unirse a las chirimías y trompetas bastardas e italinas, producían un ruido ensordecedor (Apéndice pág. ~~CXXVIII~~). En otros momentos, en cambio, había separación entre los instrumentos ruidosos y los de sonido más delicado; porque, estando muy cerca, los primeros apagaban a los segundos. Esto se ve en las alboradas que los músicos daban al Condestable, pues nos dice el cronista que las trompetas y atabales se quedaban afuera, mientras que las chirimías, los cantores y otros instrumentos "suaves y dulces" llegaban hasta la puerta de la cámara donde dormía el señor, el cual percibiría claramente las voces de los cantores y las chirimías, y allá al fondo el tañido de los atabales y las trompetas. Se advierte, pues, una separación de clases en los instrumentos atendiendo a su naturaleza. No sabemos cuáles serían esós instrumentos más "suaves y dulces" que llegaban a la sala con los cantores y chirimías. El cronista, en varias ocasiones, habla de instrumentos en general, sin mencionar sus nombres. Esto nos hace pensar en la existencia de instrumentos no muy bien definidos o poco frecuentes y cuyas denominaciones fueran ignoradas por él. Es muy posible que se refiriera a los de cuerda, pues, como dijimos anteriormente, con motivo de las fiestas de bodas del Condestable, hizo alusión a los "tañedores de cuerdas" sin dar nombre a sus instrumentos. Y éstos serían también los que "tañían muy dulçemente, altas é baxas" (Apéndice pág. ~~CXXI~~). Un ejemplo delicado de "música baxa" lo tenemos en la cena de bodas del tesorero Fernán Lucas en

1470 (Apéndice pág. ~~cxvii~~ ^{cxviii}) en la cual actuaron "unas veces las chirimías, otras el clauqueimbolo, otras veces muy buenos cantores..." Como vemos, en esta crónica encontramos, al lado de la música estrepitosa, la música suave practicada en instrumentos "bajos" que se conjugan entre sí, o con la voz humana, de una manera dulce y agradable. Es la música artística propia de las veladas y banquetes, de los ratos de ocio, donde no tiene lugar el estruendo de los instrumentos "altos".

Los instrumentos citados en esta crónica son los siguientes: de viento, "chirimías", "trompetas", "trompetas bastardas", "trompetas italianas", "duçaynes", "organos", "gayta", "añafiles" y "sacabuche"; de percusión, "atabales", "atambores", "tamborinos", "panderos" y "sonajas"; y de cuerda y teclado, "clauqueimbalo". En total se citan ocho instrumentos de viento, cinco de percusión y solamente uno de cuerda y teclado.

De todos estos instrumentos, los que mayor número de citas alcanzan son los atabales, trompetas y chirimías, que serían seguramente los que más se usaban. Estos instrumentos, por lo visto, eran imprescindibles en toda clase de fiestas: sonaban en los palacios, en la calle y hasta en la iglesia (Apéndice pág. ~~cxvii~~ ^{cxviii}). Las trompetas no siempre las nombra el cronista simplemente por su nombre, sino que con frecuencia especifica que sonaban las "bastardas" o las "italianas". También aparecen muchas veces las dulzainas, tamborinos y panderos. Y con menos frecuencia los órganos, sonajas, tambores y gaitas. El clavecimbalo sólo aparece una vez,

al igual que el sacabuche y los añafiles, estos últimos tocados por caballeros moriscos. Es de suponer, pues, que ^{en} aquel tiempo en Jaén no era corriente el uso de los añafiles entre los cristianos, ya que el cronista sólo los cita una vez y usados por los moros (Apéndice pág.CXXXVI). Los añafiles, en estas fuentes históricas, aparecen siempre tañidos por gente morisca y en tierras de Andalucía. Recordemos la Crónica y los libros de "Cuenta de entrada y gastos del rey Sancho IV el Bravo". La primera deja constancia de la existencia de añafiles en Sevilla y en la segunda vemos que era un juglar moro el que tocaba el añafil. El cronista de Pedro Niño oyó los añafiles por tierras de Gibraltar y Algeciras y la Crónica de don Juan II de Castilla nos informa de que el rey de Granada mandó tañer los añafiles al salir de Alcábdete.

Esta crónica de Lucas de Iranzo nos ofrece cuatro instrumentos que hasta ahora no habíamos encontrado en los textos cronísticos analizados. Son éstos: gaitas, panderos, sonajas y clavecímalo.

Emplea el cronista el nombre de "ministreles" para los tañedores de dulzainas, chirimías y gaitas, los cuales con frecuencia formaban una copla, a veces de tres ministriles. Los demás músicos recibían distintos nombres según el instrumento que tañían: atabaleros, tanbo rinos, trompetas, pandereteros, y los de cuerda el nombre general de "tañedores de cuerda".

Para mayor exactitud en su descripción, el cronista, en ocasiones, especifica el número de instrumentos

empleados en ciertos actos, el tamaño de los mismos o la materia de que estaban contruidos. Así vemos: "é unos atabales medianos é dos chirimías" (Apéndice pág.CXXXV), "yva otro atabalero con unos atabales de cobre muy grandes, é dos trompetas ytalianas é otras dos bastardas". Los atabales, como se ve, podían ser de varios tamaños. La existencia de grandes y medianos implica también la de pequeños.

Crónicas de Enrique IV..- Hemos consultado las crónicas sobre el rey don Enrique IV y por ellas sabemos que tenía en su corte cantores y que le placía cantar con ellos. Le agradaba la música y sus instrumentos e incluso tañía el laúd (37). Pero aparte del laúd nada nos dice el cronista de cuáles eran esos instrumentos que gustaban al monarca y que sonarían a su alrededor en múltiples ocasiones. Los cantos irían acompañados de música instrumental y tendría músicos a su servicio para alegrar la vida cortesana, como era frecuente en las demás cortes de la época, y como no podía ser menos dada la pasión musical del rey, que indudablemente debió de ser muy grande, ya que ninguno de sus principales cronistas la pasa por alto. Bernáldez (38) recogiendo la "semblanza" de Hernando del Pulgar en su libro "Claros Varones de Castilla", confirma que el monarca "era grand músico, é tenía buena gracia en cantar é tañer..." Y a Mosén Diego de Valera, su capellán y cronista (39), le parece excesiva esta afición musical del rey cuando refiere que se entregó

"demasiadamente" a la música, pues en el capítulo C de su obra, al hablar de la muerte del rey don Enrique IV nos dice: "Diose demasiado a la música; cantaba y tañía muy bien".

La crónica de Diego Enríquez del Castillo (40), hablando de los desposorios de la princesa doña Juana, hace notar que en los mismos "las trompetas é atabales, encomenzaron de sonar una grand pieza". Y esta intervención instrumental en tal acontecimiento la cita también Bernáldez (41) cuando cuenta que después de desposada doña Juana con don Alonso de Portugal "los alzeron por Reyna é Rey de Castilla é León... tocando muchas bastardas é instrumentos de música é atabales ". Este último cronista es más explícito: las trompetas que allí sonaron eran bastardas y además tomaron parte en aquel suceso más instrumentos de música, aunque no da sus nombres.

La Crónica de Diego Enríquez del Castillo, a más de las trompetas y atabales, instrumentos harto conocidos en esta época, nos ofrece una novedad con la cita del laúd que tan "dulcemente" tañía el monarca. Los tres instrumentos son de distinto tipo: viento, percusión y cuerda. Las crónicas rara vez citan estos últimos, aunque hablen en ocasiones de "instrumentos de cuerda" o "tañedores de cuerda". Además del laúd, sólo hemos encontrado la rota en el libro de "Cuentas de entrada y gastos de el rey Sancho IV el Bravo" y el clavicémbalo en los "Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo".

Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel por A. Bernáldez.— Esta crónica nos ofrece algunos datos sobre el uso de la música en tierras de Castilla en tiempos de Enrique IV y de los Reyes Católicos. El cantar "Flores de Aragón, dentro en Castilla son" (Apéndice pág. CXL) que, según el cronista, cantaban las gentes nuevas a quienes "la música suele aplacer", es una muestra de esas cancioncillas populares con que la gente exteriorizaba sus sentimientos por calles y plazas y que en algunos momentos irían acompañadas de algún instrumento.

Por las fuentes documentales vemos que en los bautizos, bodas y coronaciones de reyes, parecía obligado el uso de los instrumentos como recurso de alegría. El hecho de que muchos cronistas no los citen en tales ceremonias no quiere decir que no tomaran parte en ellas, pues es sabido que desde muy antiguo, en España, se solemnizaban estos acontecimientos con música religiosa y profana. En el bautizo del príncipe don Juan, en 1478, sonaron las trompetas, chirimías y sacabuches, a más de "infinitos instrumentos de música". Debió ser muy grande el número de instrumentos cuando al cronista le parecieron "infinitos". Y en la boda de la infanta Isabel, hija de los Reyes Católicos, hace constar que sonaron "las músicas de tantas maneras" aunque no especifica qué instrumentos las ejecutaron.

El párrafo más rico en citas instrumentales se refiere a la salida de la Reina de Jaén, hacia el real, donde le hicieron un gran recibimiento, y era tal el so-

-nido de los instrumentos que parecía llegar hasta el cielo. El cronista habla de dulzainas, trompetas bastardas e italias, chirimías, sacabuches, atabales y clarines, instrumento éste último que no hemos encontrado citado en las crónicas contemporáneas. Más adelante habla de los instrumentos que sonaban en el real, e incluye en ellos los "atambores" que eran tañidos continuamente.

Los instrumentos de que habla el cronista, que tocaron en Nápoles, con motivo del recibimiento al rey don Fernando, eran los mismos que se empleaban en Castilla en tales acontecimientos, como acabamos de ver en la entrada de la Reina en el real. Ya desde los tiempos de Alfonso el Onceno se lee como este rey entró en Sevilla en medio de la alegría popular, que se manifestaba con trompetas y atabales y muchos instrumentos más, que el cronista no especifica (42). Para esta música "oficial" había muy poca variedad instrumental.

Tal vez el cronista exagera un poco en cuanto al número de instrumentos: cuatro pares de atabales, veintiséis trompetas italianas y veintidós bastardas, además de otros infinitos géneros de música, todo esto nos parece demasiado. Para expresar el enorme estruendo que tantos instrumentos producían refiere "que si alguna ave pasaba, la hacían caer en medio de la gente".

Los instrumentos citados en esta crónica son los siguientes: de viento, trompetas, trompetas bastardas, trompetas italianas, chirimías, sacabuche, clarines y dulzainas; de percusión, atabales y tambores; también

habla el cronista muchas veces de "instrumentos de música" en general.

En cuanto a la frecuencia de citas de los instrumentos, vemos que, como en la crónica de Lucas de Iranzo, las chirimías, atabales y trompetas son los más nombrados. Ambas crónicas hablan de trompetas en general en varias ocasiones, pero en otras destacan que las trompetas eran bastardas o italianas. En la de Lucas de Iranzo el número de citas de las bastardas era igual al de la italianas, ya que siempre iban juntas, mientras que en la Crónica de Bernáldez el número de citas de las bastardas supera al de las italianas.

Crónica de los Reyes Católicos por Mosén Diego de Valera.— Hemos tomado de esta crónica algunos datos que nos permiten hacer comprobaciones con otras fuentes coetáneas sobre la indudable veracidad de la presencia de la música instrumental como parte integrante en toda celebración de la corte, así como en actos de carácter militar. Esta aportación no es todo lo generosa que deseamos, ni mucho menos; pues, como la mayoría de las crónicas, esta fuente presta más atención a los sucesos bélicos que a la descripción de las fiestas y demás ocasiones propicias para la actuación musical. Pero sabiendo que su autor (43) vivió intensamente la historia de Castilla, desde los días de Juan II hasta el reinado de los Reyes Católicos, pasando por la época de Enrique IV, no dudamos de la certeza de la existencia y uso de los instrumentos que cita y demás alusiones musicales.

Nos informa la crónica que en la proclamación de doña Isabel como reina de Castilla y León en 1474, la alegría de la nobleza y el pueblo se exteriorizó con el gran sonido de las trompetas, atabales y tamborinos, además de otros diversos instrumentos cuyos nombres omite. Y en la proclamación, en 1475, del rey don Alonso de Portugal nos refiere que este monarca mandó pregonar este hecho "con grand solenidad de tronpetas..." En este punto el cronista no habla sino de trompetas y ya vimos anteriormente como Bernáldez hablaba de bastardas, atabales y más instrumentos de música en este acto de proclamar al rey don Alonso y a la reina doña Juana como reyes de Castilla, León y Portugal.

En los pregones era costumbre que intervinieran los instrumentos musicales, sobre todo las trompetas y atabales, a los que se unían con frecuencia los tamborinos y otros instrumentos. De Valera deja constancia de esta costumbre con motivo de la orden del rey don Fernando de colocar en la Alcazaba el pendón de Santiago, lo cual se hizo al son de trompetas y atabales (Apéndice, pág. CXLIX) y también después de la rendición de Málaga, a causa de lo cual los reyes de armas hicieron un pregón en medio de un ruido ensordecedor, producido por atabales, trompetas y tamborinos (Apéndice pág. CXLIX).

El capítulo LIII (Apéndice pág. CXLIV) es una prueba de la importancia de la danza en la vida cortesana de la segunda mitad del s. XV. Con motivo de celebrar las victorias contra los moros durante las campañas de Granada, vemos al rey, a la reina y a la infanta danzando

al son de "los menestriles altos". Es de lamentar que tampoco esta crónica cite los nombres de los instrumentos que acompañaban la danza, aunque afirma una y otra vez que eran "los instrumentos altos", es decir, ruidosos. En este caso está claro que el cronista al hablar de "menestriles" se refiere a los instrumentos, ya que si de músicos se tratara hubiera dicho "menestriles de instrumentos altos" y no "menestriles altos".

Los instrumentos diferentes mencionados en la crónica son tres de viento y tres de percusión: trompetas, sacabuches y añafiles de viento; atabales, tamborinos y atambores, de percusión. El número de citas repetidas de los mismos difiere de unos a otros.

Las trompetas alcanzan el mayor número de citas. Las acompañan los atabales casi siempre, pero también aparecen sonando solas como en el caso de los franceses que las tañían en el ataque a Guipúzcoa (Apéndice pág. CXLV). Hemos recogido nueve citas de la crónica, aunque existen varias más que hemos dejado para no alargar excesivamente nuestro Apéndice (44).

En cuanto a los atabales, las cinco citas que presentamos demuestran su frecuente acoplamiento con las trompetas, sin las cuales nunca aparecen y a veces este conjunto se amplía con la intervención de "tamborinos", "sacabuches" y "atanbores".

El cronista hace ver la buena preparación de las gentes de las batallas del rey, que traían "quatro trompetas é dos pares de atabales" (Apéndice pág. CXLVI). Y habla de uno de los caballeros que cercaron la villa de

Illora, también observa el número de instrumentos que llevaba "seis tronpetas e tres pares de atabales". En ambos casos el número de atabales era el mismo que el de trompetas.

El fragmento más abundante en instrumentos corresponde a la visita de la reina a Illora, cerca de la cual salieron a recibirla las batallas de toda la hueste y con ellas muchas "tronpetas, sacabuches e atanbores e tamborinos y atabales" (Apéndice pág. ~~CXIV~~). Como vemos, aquí aparecen cinco de los instrumentos que contiene la crónica. No incluye los añafiles ya que se trataba de la hueste del rey. Más adelante los encontramos tañidos por los moros, como ocurre casi siempre en las narraciones cronísticas. Los "atanbores" aparecen a un lado y a otro de la frontera; su uso se hallaba muy extendido para dar alguna señal o acompañando a otros instrumentos. Los tamborinos siempre los encontramos usados por los cristianos. Los sacabuches son muy frecuentes en las crónicas del s. XV.

Con estas escasas noticias, recogidas en las Crónicas de Enrique IV y de los Reyes Católicos, y con la rica aportación de la del Condestable Lucas de Iranzo, nos hacemos una idea de la práctica de la música instrumental en los palacios y casas señoriales y en los acontecimientos importantes de la segunda mitad del s. XV. A este conocimiento nos ayudan algunos documentos de finales de este siglo y principios del s. XVI, como son el inventario de Isabel la Católica, el Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan, dos cargos de Sancho Paredes y el Examen de Violeros de las Ordenanzas de Sevilla.

Son estos documentos históricos de mucho interés para nuestra tarea investigadora, ya que contienen citas instrumentales muy representativas del material sonoro de ese tiempo y que existió en la corte de los Reyes Católicos. Es verdad que ninguna de estas fuentes nos da una relación completa del rico instrumental, cortesano y popular, empleado en la corte castellana al llegar el siglo XVI, pero se complementan entre sí y con las crónicas de la época, de tal manera que se puede obtener un concepto bastante aproximado del material organográfico, propiamente considerado medieval, existente en España al finalizar el siglo XV. A partir de este momento se inicia una transformación muy grande en el material sonoro, que va a dar lugar al llamado instrumental renacentista. Como es natural, esta transformación no se produce bruscamente, sino que es resultado de un lento proceso evolutivo de los instrumentos existentes, unido a la aparición sucesiva de otros nuevos. Entre estos últimos se encuentran los instrumentos de teclado, que, nacidos a finales del siglo XIV, evolucionan perfeccionándose en el Renacimiento. De este tipo de instrumentos dejan constancia los documentos históricos anteriormente mencionados, no así las crónicas de este tiempo que hemos consultado, como la de Andrés Bernáldez y Mosén Diego de Valera, que omiten en los pasajes alusivos a fiestas, celebraciones, etc. los instrumentos de cuerda y de tecla y cuerda, limitándose a citar los de viento y per-

cusión. Sin embargo, los instrumentos de teclado se usaron en gran manera en las fiestas de los reyes y la nobleza del siglo XV. Conviene destacar que desde los últimos años de este siglo se advierte una ligera modernización del instrumentario medieval que fue acentuándose paulatinamente. Estos años de cambio pueden considerarse como una fase de transición entre el Medioevo y la Edad Moderna, en la cual el típico material sonoro de los tiempos medios va a ser totalmente transformado, de acuerdo con la técnica instrumental moderna, en el material organográfico del Renacimiento, más perfecto, como es lógico, que el anterior y más numeroso, ya que se ve enriquecido por nuevas aportaciones.

Cargos de Sancho de Paredes (1480 y 1500)..- En el archivo de Simancas se conservan algunos cargos del camarero de la Reina Católica, Sancho de Paredes, mediante los cuales podemos conocer parte del instrumentario perteneciente a la Reina. Uno de estos cargos, del año 1480, habla de "unos órganos, con sus fuelles de cuero e sus píasas de hierro medianas, con dos caxones, en que están puestos los caños de los dichos órganos de madera tosca"(45). Otro cargo del mismo Sancho de Paredes, del año 1500, confirma nuevamente la existencia de los órganos entre el instrumentario que la reina poseía en la ciudad de Granada (Ap. pág. CL). Y además de los órganos, el cargo contiene "un clabecínbano", "dos clabi-órganos" y "un manocordio". El primero y el tercero son

de cuerda y teclado y los segundos, de cuerda, viento y teclado.

Como se trata de cargos, a los instrumentos acompañan unas aclaraciones sobre su estructura, estado de conservación y demás características que permitían identificarlos en caso necesario.

El órgano y los demás instrumentos de cuerda y teclado debieron representar un papel muy importante en la corte de los Reyes Católicos a juzgar por la documentación conservada, que habla de organistas adscritos a la capilla musical de la reina y de la afición de la misma por la música instrumental de cámara. Sabemos que fueron muchos los ministriles que crearon un ambiente musical en la corte y que los propios reyes intervinieron en la instrucción musical de sus hijos (46)

Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan.— Este documento, compuesto por el cronista del Príncipe Gonzalo Fernández de Oviedo, pone de relieve la pasión del hijo de los Reyes Católicos por el canto y la música: "Era el príncipe don Johan, mi señor, naturalmente inclinado a la música e entendíala muy bien, ...é era bien diestro en el arte"(47).

Como era de esperar, en la cámara del Príncipe había abundancia de instrumentos musicales de todas clases (Ap. pág. CLII). El cronista cita dos de viento: el órgano y la flauta; dos de cuerda: la vihuela de mano y la vihuela de arco; dos de cuerda y teclado: el clavi-

cordio y el clavecímalo; y uno de cuerda, teclado y viento: el claviórgano. Por lo menos, conocemos estos siete instrumentos y es de suponer que habrían algunos más, con los cuales se darían los conciertos solamente instrumentales, tan gratos a los reyes y nobles de la época. El mismo príncipe, afirma Fernández de Oviedo, "en todos esos instrumentos sabía poner las manos".

El claviórgano de la Cámara del príncipe, según unos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid (48), fue el primero que se usó en España. Esta circunstancia demuestra la posterioridad de los dos claviórganos que la reina Isabel poseía en Granada cuando hizo el cargo a Sancho de Paredes en el año 1500. Es extraño que entre estos instrumentos de cuerda y tecla, tan en boga a finales de este siglo, no se encontrase también el monocordio o manicordio, primitivo clavicordio que ya era conocido en la corte. Lamaña (49) constata que dicho instrumento aparece citado en documentos de la corte aragonesa, por primera vez, en el año 1420 y con el nombre de "manacort". No debemos confundir este instrumento de tecla con otro de una sola cuerda y arco que recibía el mismo nombre en los tiempos medievales.

La vihuela de mano y de arco no podían faltar en la cámara del príncipe, ya que eran instrumentos de moda a la sazón, como lo prueba el hecho de que aparecen siempre en documentos de la época.

Además de los músicos de cámara, tenía el príncipe otros músicos de diversos instrumentos: tamborinos, dulzainas, arpa y rabel. El Ms. T. 88 de la Biblioteca Nacional de Madrid (50) añade al final de esta relación el salterio. Esta aclaración es importante, ya que enumera un instrumento más que la lista ofrecida por el "Libro de la Cámara Real". Y "muy gentiles ministriles" tenía a su servicio el príncipe don Juan, que todaban instrumentos altos: sacabuches, chirimías, cornetas y trompetas bastardas, además de "cinco o seys pares de atabales". Estos diecisiete instrumentos no se empleaban, como es natural, indistintamente en cualquier ocasión, sino que cada uno, o varios acoplados en grupos adecuados o conjuntos, se destinaban a usos diferentes, según la naturaleza de cada uno. Unos eran aptos para la música religiosa, como el órgano; otros, para la música artística, como las vihuelas, el clavicordio y de más instrumentos de este tipo; otros eran usados en los acompañamientos de los reyes en las solemnidades de la corte, como las bandas de trompetas y atabales; y otros, en fin, que intervenían en las fiestas de palacio, como las chirimías, sacabuches, trompetas bastardas, etc.

Esta cantidad y variedad de instrumentos que cita el cronista es suficiente para obtener una imagen bastante real del esplendor alcanzado por la música en la casa del Príncipe, allá por el año 1490.

Examen de violeros de las Ordenanzas de Sevilla.- Una fuente informativa de este tiempo es el "Examen de violeros" contenido en las antiguas "Ordenanzas de Sevilla", recogidas en el año 1502 por orden del conde Cifuentes (Ap. pág. CLIII). Además de ofrecernos varias citas instrumentales, nos demuestra la importancia que se concedía a la construcción de los instrumentos. El oficio tenía su reglamento según el cual era indispensable al oficial violero (fabricante de instrumentos de cuerda) "saber fazer instrumentos de muchas artes" y especifica a qué artes se refiere, pues habla de "harpas", instrumentos de cuerda sin mango; "laúd" y "vihuelas", de cuerda con mango; "clavicímbano", de cuerda y teclado; y "claviórgano", de cuerda, teclado y viento. Y más adelante, añade que "el menor examen que ha de fazer (el oficial violero) ha de ser de una vihuela grande de piezas, como dicho es, con un lazo de talla con buenos atarcies y con todas las cosas que le pertenecen..." En lo referente a vihuelas, se exigía saber construir todos los tipos de este instrumento, no sólo esta vihuela grande de piezas sino también la vihuela de arco y "otras vihuelas". Esto indica que había en España, en los umbrales del siglo XVI, distintos tipos de vihuela. Según este documento, no sólo se esperaba del oficial violero una construcción perfecta del instrumento, sino que también debía saberlo decorar.

Inventario de Isabel la Católica.— En el mes de noviembre del año 1503, por orden de la reina, se hizo un inventario de todos los objetos que se conservaban en el Alcázar de Segovia. Este inventario contiene un capítulo titulado: "Laúdes e cosas de música" que menciona varios ejemplares del instrumentario de la época. (Ap. pág. CLV). Según este documento, en el dicho Alcázar se guardaban los siguientes instrumentos: un dulcemel, un arpa, tres chirimías, tres flautas, seis laúdes, dos vihuelas de arco, dos clavecímbalos y unos órganos. Vemos, pues, ocho instrumentos diferentes, de los cuales, tres son de cuerda: arpa, laúd y vihuela de arco; tres son aerófonos: flauta, chirimía y órgano; y dos de cuerda y teclado: el clavicémbalo y el dulcemel. En total sumaban alrededor de veinte instrumentos. Esta imprecisión en cuanto al número obedece a que el inventario no especifica cuántos órganos había sino que de una manera ambigua dice: "unos órganos", mientras que de los demás instrumentos da números exactos.

Este inventario organográfico es interesante porque confirma otras enumeraciones coetáneas y las complementa con la presencia del "dulcemel" que no aparece en aquellas. Y permite conocer parte del instrumentario que estaba al servicio de los Reyes Católicos. Comprende el inventario diez instrumentos de cuerda, es decir, la mitad de los existentes en el Alcázar, de

los cuales seis son laúdes. Este hecho hace pensar que era el laúd el instrumento más usado en la corte. En cambio, solamente se conservaban "dos vigüelas de arco" y en muy mal estado. No obstante, sabemos que era la vihuela el instrumento preferido en las cortes españolas de la época. Está claro que, aunque el número de laúdes sobrepase al de vihuelas, no es razón suficiente para afirmar que el uso de los laúdes era superior al de las vihuelas. H. Anglés(51) trata de explicar esta circunstancia suponiendo que algunas veces la vihuela y el laúd se diferenciarían muy poco y esto daría lugar a cierta confusión entre ambos instrumentos a la hora de hacer el inventario. Además, añade este musicólogo que, dada la semejanza entre el laúd y la vihuela, serían los mismos vihuelistas los encargados de tocar el laúd si se presentaba ocasión propicia y aduce como prueba de este hecho la ausencia de citas de músicos tañedores de laúd en las nóminas de la corte española, en las cuales se especifica con frecuencia a ciertos músicos tañedores de vihuela.

Sin embargo, nosotros disentimos de esta opinión, ya que la vihuela y el laúd se diferencian claramente por su estructura y es bien difícil confundirlos, pues no solamente varía la forma de la caja, sino también la de la tabla de armonía y el clavijero. Solamente se asemejan en el tamaño y en la afinación de sus cuer

das; de ahí que la última afirmación de Anglés pueda ser cierta, es decir, que fueran los mismos vihuelistas los que tañían el laúd, puesto que la técnica empleada en la ejecución de ambos instrumentos sería muy parecida.

Son interesantes los datos correspondientes a cada instrumento contenidos en el inventario, ya que nos permite saber que las flautas eran⁴ boj, madera dura y compacta, y el arpa de otra madera distinta; que las clavijas del arpa y de uno de los laúdes eran de hueso blanco y que alguno de los instrumentos estaban ya muy deteriorados, seguramente por haber sido muy usados. Esto ocurre con las vihuelas y los clavicémbalos. Los detalles alusivos a la ornamentación de muestran el excesivo lujo desplegado en la construcción de instrumentos. Vemos la riqueza de decoración del arpa que tenía "el vientre muy labrado con unas imágenes de busto metidas en unos casamentos". Las flautas llevaban unas guarniciones de latón. Un laúd tenía el cuello labrado de taraceas, otro llevaba "un brazo labrado de maçonería", otro "un lazo blanco" y otro se adornaba de taraceas. Estos instrumentos necesitaban, naturalmente, protección y por eso vemos que algunos se conservaban en estuches que unas veces eran de cuero y otras de madera.

El mal estado de conservación de muchos de estos instrumentos, que posiblemente ya estarían inservibles,

nos induce a pensar que sólo se trata de unos restos del magnífico instrumentario de la corte de los Reyes Católicos. Sin embargo, representa este inventario una prueba más de la estimación que gozaba la música instrumental. Los ministriles y los vihuelistas eran los encargados de la música de cámara. Y serían estos instrumentos los que acompañarían la canción polifónica amorosa y la danza. Muchas veces las actuaciones musicales eran conciertos puramente instrumentales.

Las crónicas de los Reyes Católicos no son muy explícitas en lo que se refiere a las actuaciones musicales. La chirimía es el único instrumento común al inventario y a la crónica de Bernáldez. El dulcemel, el arpa, el clavicémbalo, el laúd, instrumentos todos de cámara, no son frecuentes en las narraciones cronísticas donde, como ya se ha visto, predominan los de viento y percusión.

N O T A S

1. Chronica Adefonsi Imperatoris, ed. y estudio por L.SANCHEZ BELDA. C.S.I.C. Colección de estudios medievales. Textos, vol. XIV. Madrid, 1.950, pág. XXVII
2. H.ANGLES, La Música a Catalunya fins al segle XIII, Barcelona, 1.935, pág. 313
3. H.ANGLES, La Música de las Cantigas de Sta.María, vol. III a pág. 91. Barcelona, 1.943
4. H.ANGLES, La Música de las Cantigas ... op. cit. vol.III b. Pág. 432
5. H.ANGLES, La Música a Catalunya ... op. cit. pág. 312
6. Id., pág. 319 y ss.
7. Crónica de los Reyes de Castilla, B.A.E. Vol. LXVI T.I, Madrid, 1.953, Cap. LXXVI, pág. 62
8. H.ANGLES, La Música de las Cantigas ... op. cit. vol.III a, págs. 116 y 117
9. H.ANGLES, La Música de las Cantigas ... op. cit. vol.III a, págs. 121 y 126
10. Crónicas de los Reyes de Castilla, B.A.E. vol. LXVI, T.I Madrid, 1.953, cap.II, pág. 71
11. M. GALIBROIS DE BALLESTEROS, Historia de Sancho IV de Castilla, Madrid, 1.922, pág. LXXV
12. R.FRANDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, Madrid, 1.924, págs. 59 y ss.

13. BERNAT DESCLOT, Crónica del Rey En Pere e dels seus antecessors passats. Ed. de J. Coroleu, Barcelona, 1.885, pág. 176. Tomado de H. ANGLES, La Música a Catalunya ... op. cit. pág. 316
14. D. DEVOTO, La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana, Miscelánea en homenaje a Mons. Anglés, C.S.I.C. Madrid, 1.961, pág. 221
15. Comentario del "Poema de Alexandre" en el Capítulo de las "Fuentes literarias", pág.
16. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España medieval, "Miscellanea Barcinonensia", XXXV, Barcelona, 1.973, pág. 70
17. H. ANGLES, La Música a Catalunya ... op.cit. pág. 315
18. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España medieval, op.cit. pág. 67
19. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, "Miscellanea Barcinonensia", nº XXI-XXII, Barcelona, 1.969, pág. 87 y Los instrumentos musicales en la España medieval, "Miscellanea Barcinonensia" nº XXXV, Barcelona, 1.973, pág. 70
20. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos ... op.cit. pág. 95
21. GUTIERRE DIEZ DE GAMES, "El Victorial" Crónica de don Pedro Niño, conde de Buelna, Ed. y estudio por Juan de la Hata Carriazo, Madrid, 1.940, pág. XXVIII

22. H.ANGLES, La Música en la Corte de los Reyes Católicos vol.I, Barcelona,1.960 C.S.I.C. pág. 26
23. H.DUFOURCQ, La Música: Los hombres, los instrumentos, las obras, I, Ed.Planeta. Barcelona,1.971, pág. 69
24. GUTIERRE DIEZ DE GAMES, "El Victorial", op. cit., pág. XXXVIII y ss.
25. R.FERNÁNDEZ FIDAL, op. cit., pág. 23
26. H.ANGLES, La Música en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo, II en "Cuadernos de trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma", Roma,1.959 y La Música en la corte de los Reyes Católicos, op.cit.,págs. 27 y ss.
27. R.FERNÁNDEZ FIDAL, op. cit., pág. 23 nota.
28. F.PÉREZ DE GUZMÁN, Crónica de D.Juan II de Castilla, B. A.E. vol.LXVIII, T.II, Madrid,1.953, pág. 565
29. F.PÉREZ DE GUZMÁN, Crónica de D.Juan II de Castilla, op. cit. pág. 693, cap. II
30. F.PÉREZ DE GUZMÁN, Generaciones y semblanzas, en Crónica de los Reyes de Castilla, B.A.E. vol.LXVIII, T. II Madrid,1.953, pág. 713
31. Crónica de los Reyes de Castilla, B.A.E. vol.LXVIII, T.II, op. cit. pág. 691
32. P.RODRIGUEZ DE IENA, El Paso Honroso de Suero de Quiñones, Ed. de Amancio Labandeira. Fundación Universitaria Española. Madrid,1.977 Cap. I, pág. 72

33. Id. pág. 73
34. Según COVARRUBIAS, Tesoro de la lengua castellana o española, Madrid, 1.611, el pendón era "la vanderá o estandarte pequeño".
35. P. RODRIGUEZ DE LENA, Libro del Passo Honroso defendido por Suero de Quiñones. Espasa-Calpe. Madrid, 1.970
36. Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo, Edición y estudio por Juan de Nata Carriazo. "Colección de Crónicas españolas" III, Espasa-Calpe. Madrid, 1.940. pág. XXXIII
37. DIEGO ENRIQUEZ DEL CASTILLO. Crónica de Enrique IV en Crónicas de los Reyes de Castilla, B.A.E. vol. LXX, T. III, Madrid, 1.953, pág. 101
38. A. BERNALDEZ, Hta de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel, B.A.E. vol. LXX T. III, Madrid, 1.953, cap. I. pág. 569
39. FOSÉN DIEGO DE VALERA, Memorial de diversas hazañas en Crónica de los Reyes de Castilla, B.A.E. vol. LXX, T. III, Madrid, 1.953, pág. 95
40. DIEGO ENRIQUEZ DEL CASTILLO, Crónica de Enrique IV, op. cit. pág. 204
41. A. BERNALDEZ, Hta de los Reyes Católicos ... op. cit. pág. 583
42. Crónica de Alfonso el Onceno en Crónicas de los Reyes de Castilla, B.A.E. vol. LXVI, T. I, Madrid, 1.953, pág. 204

43. JOSEPH DIEGO DE VALERA, Crónica de los Reyes Católicos. Ed. y estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1.927. Estudio preliminar.
44. Las páginas 76, 164, 228, 232 y 269, por ejemplo, de esta crónica contienen el término "trompeta" aludiendo en algunos casos al instrumento y otras veces al tañedor del mismo. La misión de los trompetas y las trompetas en estas páginas del relato era dar señales en el transcurso de algún hecho de armas o acompañar los pregones. En la página 269 las trompetas suenan junto con los atabales.
45. Archivo de Simancas, Contaduría mayor, 1ª época, legajo 106. Tomado de H. ANGLES, La Música en la Corte de los Reyes Católicos, op. cit. págs. 53.
46. H. ANGLES, La Música en la Corte de los Reyes Católicos op. cit. págs. 74 y ss.
47. H. ANGLES, Id. pág. 75
48. El susodicho manuscrito (se refiere al T.88 de la B.N. de Madrid) Anota: "en su cámara havia un claviórgano, que fue el primero ..." Tomado de H. ANGLES, La Música en la Corte de los Reyes Católicos, nota 3, pág. 75
49. J. F. LAHARA, Instrumentos musicales en los últimos tiempos de la Casa de Barcelona, op. cit. pág. 52
50. H. ANGLES, La Música en la Corte de los Reyes Católicos op. cit. pág. 75, nota 4
51. H. ANGLES, La Música en la Corte de los Reyes Católicos op. cit. pág. 72

CAPITULO IV

Instrumentos cordados sin mango

El arpa

Instrumentos cordados sin mango

En estos primeros capítulos analizaremos un conjunto de cordófonos provistos de una caja de resonancia sin mango que adoptaba múltiples formas. Si el mango posibilitaba la acción de acortar las cuerdas, obteniéndose varios sonidos con un corto número de ellas, su carencia hacía necesaria la multiplicación de éstas, al menos una por cada sonido, característica primordial de este conjunto de cordófonos. Existen dentro de este grupo dos tipos bien diferenciados: los que tienen las cuerdas perpendiculares a la caja de resonancia y los que las tienen paralelas a ésta. Entre los primeros se encuentran los diversos tipos de arpas hasta entonces conocidos: las arqueadas o curvas; las angulares, tanto verticales como horizontales; y las enmarcadas o triangulares. Los dos primeros tipos se denominan "abiertos" por faltarle la columna, elemento que cerraba el tercer lado del triángulo. El tipo de arpa que va a predominar en el período medieval es el enmarcado, que con su columna configuraba un instrumento más resistente y de sonido más vigoroso. Las arpas carecían de un puente que transmitiera las vibraciones de las cuerdas a la caja de resonancia, elemento que tenían los instrumentos del segundo tipo. En este tipo de cordófonos, con caja de resonancia paralela a las cuerdas, están comprendidas las liras, las cítaras, los salterios y el monocordio, tanto el tonométrico como el de arco o trompeta marina. Hay que indicar que con el nombre de rota se conocían varios cordófonos en el período medieval; cordófonos de

variada naturaleza, como la lira, el arpa-cítara, la "lyra" bizantina o giga y el rabel.

En las liras y cítaras la caja de resonancia comprendía la parte baja de las cuerdas y éstas se sujetaban a un travesaño colocado entre dos brazos que partían de la caja. En cambio, en los salterios y en el arpa-cítara la caja de resonancia abarcaba la extensión de todas las cuerdas.

La técnica empleada para tañer estos cordófonos era la punteada o pulsada, bien por un plectro o bien por los dedos. A partir de los siglos X y XI se le aplicó el arco a un tipo de lira anglosajona o de Gales que recibía el nombre de "crowt". Asimismo, el monocordio adoptó la técnica frotada unos siglos más tarde.

EL ARPA

Etimología.-- El arpa es un instrumento de cuerdas punteadas. Su nombre procede del francés "harpe" y éste a su vez del fránico "harpa" que significa 'rastrillo', 'arpa'. La primera documentación en castellano la tenemos en el "Libro de Alexandre", código P, 1525 b, donde aparece escrito "farpa", mientras que en el código O observamos la grafía "arba". La forma con f- se halla también en el "Poema de Alfonso Onceno", 409 d y en el Cancionero de Baena, p. 204. Está claro que corresponde a una pronunciación "harpa" con h aspirada, como escribe Nebrija (1).

La aspiración inicial indica que el vocablo hubo de tomarse del francés antiguo y no heredarse del gótico, donde no está documentado; el latín tardío "harpa" (s.V) puede venir del germánico occidental. El significado originario en germánico fue el de 'instrumento curvo' o que se toca con los dedos curvos (como el arpa), de donde en occitano antiguo "arpa" significa 'rastrillo' y en francés "harpe" es 'garra' y "harper", 'agarrar', 'desgarrar' (2).

En alemán se llama "harfe" y en italiano y catalán "arpa". El término inglés "harp" y sus equivalentes germano y románico provendrían de una raíz indoeuropea que significa 'arrancar' o 'recolectar'. El vocablo latino es "carpere" (3).

Los romanos que estaban en territorio germano desig

naron con el neologismo de "arpa" a un instrumento "tipo lira" que los propios germanos llamaban "harf", e incluso emplearon esta denominación para todos los instrumentos de cuerda punteados. Se remontaban al origen griego ἀρπαζειν que significa 'agarrar', 'pellizcar' (4).

Hablaremos más adelante de la confusión existente entre instrumento "tipo lira" llamado harf y el arpa propiamente dicha. Es probable que la raíz ἀρπ sea la verdadera (por ser onomatopéyica o por hacer referencia a la técnica del instrumento). Queda una dificultad: en los dialectos de los pueblos germanos es donde aparece primero la palabra "harfner" para designar, como ya hemos dicho, a todos los músicos que tañen instrumentos de cuerda. Así pues, la palabra "harpe" en su origen se relacionaba con cualquier instrumento de cuerdas punteadas.

Littré, proponiendo el alemán antiguo "harfan", 'agarrar', y relacionándolo con el francés antiguo "harper", 'tomar', y 'apretar violentamente con las dos manos', indica bastante bien la filiación entre ἀρπαζειν y las formas germánicas "harapha", "harfa", "harf" (5). En cuanto al latín "harpa" tenemos que se encuentra ya en el s.VI, en el verso de Venantius Fortunatus con tanta frecuencia citado:

"Romanusque lyra plaudet tibi, barbarus harpa" (6)

M. Pincherle (5) opina que la palabra "harpa" se refiere en este caso a nuestra arpa, pero nosotros siguiendo a Curt Sachs (7) pensamos que se trata de una lira. Al abordar el tema de la evolución del arpa, explicaremos las razones de nuestra postura.

Dos siglos antes aparece esta palabra en el "Satyricon" de Marcellianus Capella, lib. II (8): "denique arpis, bombisque perterrita tam intoleranda congressione virgo diffugit", pero aquí no ha sido aún esclarecido su sentido.

A partir del s.VI el vocablo "arpa" se va implantando con bastante trabajo. Los términos "cithara", "sambuca" y "psalterium" persisten, tanto en los textos eruditos como en los religiosos, para designar auténticas arpas, y el "harfe" alemán guardará a todo lo largo de la Edad Media su significación vaga de 'instrumento de cuerda' (9).

Las distintas ramas de los celtas que vivieron en las Islas Británicas y en el Continente utilizaron diferentes nombres para este instrumento. Los irlandeses llamaban al suyo "crot", "cruit" y "clairseach"; los escoceses, "clarsach"; los galeses, "telyn"; los de la isla de Man, "claasagh"; los de Cornualles, "telein" y los bretones, "telen". La raíz gaélica clar se traduce por plancha, tabla, tabla de armonía (10).

Estructura.— Desde su lejano origen hasta nuestros días, el arpa ha ido mejorando su parte mecánica, así como la acústica, pero ha conservado su forma a pesar de los perfeccionamientos minuciosos que ha sufrido a lo largo de su historia. No ha variado tampoco la forma de producir el sonido: las cuerdas son pulsadas con las yemas de los dedos o en forma de pellizcos, si bien hay excepciones (11). Debido al principio tan sencillo de

su construcción, como hemos dicho, ha mantenido su forma de triángulo más o menos regular y adornado. Entre dos de sus lados se extienden las cuerdas, sujetas por sus extremidades y dispuestas paralelamente por orden de longitud decreciente. Los tres lados del triángulo están formados por un cuerpo sonoro llamado "caja de resonancia", punto de partida de las cuerdas, por la "cónsola", cuello o clavijero, donde terminan las cuerdas sujetas a las clavijas y por la "columna" -según el tipo- que une las dos partes anteriores a la distancia de la cuerda más larga y soporta la tensión de las cuerdas (12). El plano de las cuerdas es perpendicular a la tabla de la caja de resonancia.

No se puede confundir el arpa con la lira, el laúd, la guitarra o la cítara, todos asimismo instrumentos de cuerdas pulsadas, ya que carece de un puente transversal que transmita las vibraciones de las cuerdas a la caja de resonancia.

Existen tres tipos de arpas claramente diferenciados:

Arpas curvas o arqueadas, en las cuales la caja de resonancia y el clavijero se encuentran uno tras otro, unidos en una curvatura más o menos pronunciada.

Arpas angulares, en las que la caja de resonancia y el clavijero forman un ángulo recto o agudo.

Arpas "enmarcadas" o triangulares, llamadas así porque tienen una columna situada en la parte delantera delimitando el arpa y enmarcando las cuerdas. Esta columna era al principio curva y más tarde recta.

A las arpas de los dos primeros tipos se les llama abiertas por faltarles la columna. No podían resistir una presión muy fuerte de las cuerdas. Su uso estaba muy extendido en la Antigüedad, siendo muy raras las del tercer tipo. Es en la Edad Media cuando las arpas "enmarcadas" van a tener su auge y de ellas derivará el arpa moderna. Con estas arpas se obtiene una afinación más segura y una pulsación más fuerte.

Además de estos tres tipos principales, algunos investigadores nos hablan de formas secundarias y un tanto ambiguas, así tenemos, por ejemplo, las arpas de codo curve, las angulares, las redondeadas y las de forma parabólica y asimétrica. En todas estas clases de arpas la caja de resonancia estaba en la parte inferior y el clavijero en la superior, y sólo en las arpas angulares la caja de resonancia se encontraba arriba y el clavijero abajo. Estas arpas angulares se tocaban generalmente en posición vertical, aunque algunas veces se sostenían horizontalmente.

El material de construcción empleado para estos instrumentos fue la madera. Es ya con el arpa de pedales en época reciente cuando se utiliza el metal para reforzar la parte mecánica. En la Antigüedad y en la Edad Media la cubierta de la caja de resonancia era también de madera y tenía agujeros tornavoces, que en tiempos más modernos se hicieron en la parte posterior de dicha caja. Muy pocas veces la cubierta del resonador fue hecha de piel de animal (13). El cuerpo del arpa irlandesa se hacía siempre de una sola pieza de madera,

preferentemente de sauce, mientras que en la parte posterior se empleaba la madera de pino y, naturalmente, constituía una pieza diferente (14).

El cuerpo del instrumento se construyó de diversas formas, podía ser redondo, ovalado, poligonal y de cuatro lados, cortados de una sola pieza como en el arpa irlandesa.

Las cuerdas eran generalmente de tripa de animal y las retorcían para darles consistencia. Muy escasa fue la utilización de fibras vegetales y cerdas de caballo; estas últimas eran propias de Gales y Georgia. En Irlanda las arpas más antiguas tenían cuerdas de metal.

Era muy difícil la colocación y afinación de las cuerdas. Se iba poniendo cuerda por cuerda y luego se estiraban éstas hasta obtener el tono deseado. Las sostenían con pasadores de diferente forma. Los arpistas que tañían arpas abiertas se tenían que pasar mucho tiempo afinando su instrumento porque las cuerdas se aflojaban pronto. Desde épocas muy antiguas se conocía un mecanismo para cambiar la afinación de las cuerdas. Donde mejor se puede apreciar este hecho es en las arpas griegas, pues era ya como una especie de cejilla. Ptolomeo, refiriéndose seguramente a este aparato, habla de una "trabilla movable".

Otras culturas conocieron el "anillo de afinar", que solía ser de tela o rafia. Se anudaban a las puntas de las cuerdas en el clavijero y de esta manera se podía estirar o aflojar a las mismas hasta conseguir la afinación deseada. Las puntas las dejaban colgando co-

mo flecos (15). En la Edad Media las cuerdas eran afinadas con una llave parecida a la de los pianos modernos y que en alto alemán medio recibía el nombre de "plectrum", pero este nombre no debe inducir a los investigadores a pensar que el arpa era punteada con un plectro (16). El arpa solía tocarse "tirando" de las cuerdas con las yemas de los dedos. Una excepción es el arpa de Irlanda que en sus comienzos se tocaba con las uñas. El plectro se usó solamente en algunos modelos de las culturas antiguas, como Egipto y Mesopotamia.

Había diferentes formas de apagar el sonido de las cuerdas en vibración. Los arpistas carecían de apagadores mecánicos, pero tenían gran agilidad y "maña" para poder apagar el sonido de una cuerda antes de tocar la próxima (17).

El tamaño de las arpas era variable. Algunas eran tan pequeñas que podían llevarse colgando de una correa al hombro del instrumentista, y otras eran demasiado grandes para ser portátiles. La variedad se extendía también al número de cuerdas, que oscilaba según el tamaño de las arpas. Las de pequeña curvatura tenían menos cuerdas que las que estaban más curvadas o que las angulares. Con el aumento de cuerdas no sólo mejoró la cantidad del sonido, sino también la calidad. Según las fuentes escritas existían arpas con siete cuerdas, como lo demuestra un antiguo poema, que las compara con los siete planetas. Por el contrario, el arpa que Guillaume de Machault describe tenía veinticinco cuerdas, ya en el s.XIV (18). Los testimonios plásticos que hemos

podido recoger nos dan un ámbito mucho más amplio. Encontramos un arpa, que tañe el rey David, en un capitel del claustro de la Catedral Vieja de Lérida, del s.XIII (fig. 10 b), con cuatro cuerdas solamente y otra en manos de uno de los ancianos del Apocalipsis, en una archivolta del pórtico de la Iglesia de Ahedo de Butrón, del s.XII (fig. 5 b), con seis cuerdas; mientras que en el guardapolvo del Retablo del Altar Mayor de la Iglesia del Cerco de Artajona (Navarra), del s.XV (fig. 25 a), aparece el rey David con un arpa de cuarenta y tres cuerdas. ¿Capricho del artista o plasmación de la realidad? Lo que sí es cierto es que no había una uniformidad en la construcción de los instrumentos, aunque se hicieran con arreglo a un cierto patrón.

El arpa se tocaba de diferentes formas: de pie, de rodillas, sentado, caminando e incluso cabalgando. Los instrumentos de mayores dimensiones se apoyaban en el suelo y los más pequeños sobre un pedestal, o sobre las rodillas o los hombros del ejecutante. La posición cambiaba, no sólo debido al tamaño del instrumento, sino según la costumbre o la ocasión. La caja de resonancia se colocaba normalmente abajo, entre las piernas del músico, quedando el clavijero en la parte de arriba. Sólo en las arpas angulares la posición estaba invertida, como ya hemos visto.

Desde la Antigüedad las arpas se decoraban; generalmente se hacía con pinturas mitológicas o alegóricas (19). En la Edad Media se decoraban con relieves y es frecuente encontrar en los vértices tallas de cabezas hu

manas o de animales. Al estudiar cada una de las arpas que aparecen en las representaciones plásticas, veremos su variedad decorativa.

Origen y evolución.— El arpa es uno de los instrumentos más antiguos de la humanidad. Su antecedente es el arco musical, constituido por una cuerda única y resonador, y que más tarde será un arco doble, o pluriarco, con un resonador de calabaza o madera (20). Salvo raras excepciones, su forma no ha variado mucho desde su origen hasta nuestros días, pero era de menor tamaño y carecía de columna.

Ya a principios del tercer milenio a. J.C. había pruebas que demostraban la existencia de este instrumento en épocas anteriores. Los primeros vestigios aparecen en las tierras donde se desarrollaron las grandes culturas de la Antigüedad: Mesopotamia, Egipto y Asia Menor. Desde estos lugares el uso del arpa se propagó hacia el Asia Central y hacia el Sur, llegando incluso hasta el Extremo Oriente por una parte, y hasta el Sur de Europa y Africa por la otra. El intercambio cultural por medio de las migraciones y expediciones guerreras será muy activo en los tiempos antiguos y continuará siéndolo en la Edad Media (21).

En el Egipto antiguo el arpa estaba considerada como el instrumento nacional. La diosa "Hathor" era el "Ama o señora del arpa". De ahí la gran importancia que tenía, no sólo en los círculos cultos de la Corte o de la alta nobleza, sino también entre el pueblo.

A mediados del tercer milenio, durante el Imperio Antiguo, hay representaciones de "arpas arqueadas" de escasa curvatura, que tenían de seis a ocho cuerdas y eran tocadas por hombres arrodillados. Pero los modelos más antiguos de este tipo de arpa nos los da el arte sumerio; así, tenemos relieves anteriores al 3000 a. J.C. En la tumba de la reina Subad en el cementerio real de Ur (hacia el 2500 a. J.C.) se hallaron los restos de cinco arpas arqueadas, en lamentable estado. Estas arpas arqueadas sumerias podían ser verticales u horizontales y se tocaban con o sin plectro. Este se utilizaba sobre todo para el modelo horizontal. En Egipto sólo existía el modelo vertical, con las cuerdas hacia fuera, y el arco que formaban la caja de resonancia y el clavijero pegado al cuerpo del ejecutante. En épocas posteriores, ya en el Imperio Nuevo, el arpa aumenta de tamaño, la caja de resonancia se hace más profunda y el número de cuerdas aumenta, llegando a tener hasta diecinueve (generalmente tenían entre cinco y doce). Se tocaban ya de pie. Vemos algunos ejemplares de este tipo en los frescos de las tumbas de Tebas, de la XVIII dinastía.

Además de esta gran arpa vertical arqueada, los egipcios del Imperio Nuevo conocieron otros modelos de arpas arqueadas, como la pequeña "arpa de pie" que se apoyaba en parte sobre un pie, y en parte sobre las rodillas del ejecutante, que en este caso estaba sentado; y la pequeña "arpa de hombro", que provenía del Imperio Medio y que formada por un arco poco pronunciado y con es-

caso número de cuerdas (de tres a cinco) se apoyaba en el hombro izquierdo del músico. El arpa arqueada fue conocida también por los etruscos.

Hacia el segundo milenio aparece en Mesopotamia el arpa angular que podía ser de dos tipos: uno tenía casi 90° entre la caja de resonancia y el clavijero, y el otro 45°. Este último modelo fue llevado a Egipto mucho más tarde, ya en época persa. Como es natural, el arpa angular estaba formada por dos piezas distintas. Tenía mayor número de cuerdas y era más resistente. La caja de resonancia se encuentra situada a la inversa de los modelos precedentes, del arpa arqueada y del arpa europea, es decir, en la parte superior, ya que asciende hasta el pecho del arpista, estando el clavijero atravesado por la parte inferior de la caja. Este tipo se extendió antiguamente por toda Asia. En Mesopotamia hubo dos modelos de arpas angulares: la vertical y la horizontal. En Egipto sólo se conoció el primero. La utilizaron los asirios y elamitas hacia el s. IX a. J.C., en sus dos modelos, y con ligeras variantes se adoptó después en la India, Turquía e Irán, llegando a China en el s. IV de nuestra era. Se considera específicamente persa debido a la gran importancia que ha tenido en el Irán (22).

Los hebreos también utilizaron este tipo de arpa, pero de modelo más pequeño, llamado "nebel". Probablemente lo tomaron de sus vecinos los fenicios. Aunque algunos autores han querido ver en el "nebel" un salterio, C. Sachs ha demostrado que se trata de un arpa vertical angular (23).

Esta arpa de tipo angular y vertical hace su aparición en Grecia, donde siempre fue considerada como un instrumento extranjero. Así lo afirman varios autores, como Kendall (24), Gevaert (25), Tournier (26) y Lavoix (27), cuya opinión apoyamos. Por el contrario, en el siglo pasado Coussemaker (28) se sorprende de no encontrar vestigios de este instrumento en los monumentos griegos, ni mención en los escritores. Es indudable que sus investigaciones sobre este tema fueron superficiales. Esta opinión es recogida por la Enciclopedia de la Música Ruzzoli-Ricordi, que dice: "l'arpa divenne rarissima nella cultura greca e latina..."

El arpa, pues, se encuentra en Grecia, pero su papel queda un tanto oscuro. Con toda seguridad penetró en la Hélade a través de Chipre y de las islas del mar Egeo (29). Gevaert hace una clasificación de los instrumentos de cuerda en Grecia distinguiendo los instrumentos propiamente indígenas y los que los griegos consideraban extranjeros, cuyo origen asiático no era dudoso. Entre estos últimos cita la "pectis", la "magadis", la "sambuca" y el "trigonon" o "psalterion triangular", que son claramente arpas. La "pectis" procede de los Lidios, era tocada por mujeres casi siempre y tenía un diapasón agudo. La "magadis" era una variedad de la "pectis". Sus cuerdas estaban dispuestas de manera que se pudieran pulsar simultáneamente aquellas que correspondían a la octava. La "sambuca" tenía origen sirio, era una variedad de la "magadis" y tenía el sonido muy agudo. El "trigonon", en cambio, tenía un diapasón más grave y se usaba para

acompañar el canto de los instrumentos anteriores. Es el arpa de los egipcios o de los pueblos semíticos (30).

La misma imagen que Grecia nos la ofrece Roma. Liras y cítaras ocupan el puesto de honor de los instrumentos de cuerda, mientras que al arpa se la sigue considerando extranjera (31).

Después de esta rápida ojeada sobre el origen de este cordófono y el papel que tuvo en las diferentes culturas de la Antigüedad, vamos a situarnos en Europa y a estudiar su desarrollo a lo largo de la Edad Media.

Curiosamente ha sido uno de los pocos instrumentos asiáticos que no fue introducido en Europa de manera directa. Cuándo y dónde apareció es aún objeto de investigación, pues en estos puntos nos encontramos con muchas dificultades derivadas de la imprecisión del vocabulario, de la ambigüedad de algunas representaciones plásticas, de la ausencia prolongada de vestigios de instrumentos reales y, sobre todo, debido al nacionalismo o regionalismo exagerados de algunos historiadores que quieren dar a sus respectivas regiones el honor de haber poseído la primera de las primeras arpas. Y de este modo vemos como se atribuye la primera aparición del arpa en Occidente a los Escandinavos, a los Germanos, a los Celtas o a los Anglosajones (32). Pero el estudio, a lo largo de estos últimos años, de los testimonios plásticos y de las fuentes escritas nos demuestra que la cuna del arte del arpa medieval está en el marco de las Islas Británicas. Allí vemos nacer las formas más típicas y como van desarrollándose. Después de la confusión que hubo en los

tiempos antiguos por la gran cantidad de modelos, el arpa aparece aquí con un cierto patrón: es vertical y angular y, en la mayoría de los casos, está sólidamente armada del tercer lado o columna, lo que le dará más consistencia, duración y posibilidades de tener una técnica más segura para sacar más sonido (33).

Sin embargo, pensamos que el arpa probablemente es oriunda de Oriente, pero ¿de qué pueblo la obtuvieron y en qué fecha? Este punto permanece aún oscuro. Algunos investigadores piensan que vino por el sudeste de Europa. Se basan en los siguientes hechos: 1º Las relaciones existentes desde la Antigüedad entre los egipcios y Erin (antes de instalarse los celtas). Desde la VI dinastía se tenía conocimiento de que habían minas de estaño en esta isla y aunque los egipcios no las explotaban directamente, se hacían llevar el mineral; 2º Festus Avienus en su "Orae Maritimae" narra las peripecias del viaje de Himilcón a las Islas Casitérides y a Hibernia (Irlanda) en el s.VII a. J.C.; 3º en el s.IV a. J.C. hay movimientos migratorios que ponen en relación a los Celtas y a los pueblos del Asia Menor. Todo esto demuestra que tanto Irlanda como los Celtas, que más tarde se establecerían allí, tuvieron estrechas relaciones con las civilizaciones orientales y que en un momento dado se adoptaría el arpa (34).

Otros investigadores, por el contrario, creen que llegó a las Islas Británicas procedente del noroeste de Asia y a través de los pueblos escandinavos (35). Esta teoría es la menos fidedigna de todas, ya que Galpin,

uno de sus grandes defensores, basa su opinión en que las representaciones del arpa en las cruces de piedra de Escocia coinciden con la fecha en la que los Anglos, Sajones y Normandos llegan a las costas de Inglaterra. H. Panum (36) rebate esta opinión diciendo que es extraño que estos pueblos, nada más llegar a Escocia, esculpieran en la piedra la figura del arpa y que, en cambio, en los países nórdicos de donde eran oriundos haya que esperar más de dos siglos para encontrar las primeras representaciones del arpa, teniendo el mismo material de trabajo, es decir, la piedra.

Hay una tercera opinión dada por el insigne musicólogo Curt Sachs (37) quien afirma que a principios de la Edad Media el arpa siria tenía las mismas características del arpa europea, o sea, el cuello o consola donde se insertaban las clavijas de afinación estaba en posición invertida con respecto a las arpas orientales del mismo tipo, y se sabe que en esa época existía un activo comercio sirio que llevaba productos orientales al norte y noroeste de Europa. Por lo tanto, pudo haber sido posible su introducción a través de los sirios. No obstante, y a pesar de este hecho, no da ninguna seguridad sobre la penetración del arpa por mediación de los comerciantes sirios y sigue manteniendo la incógnita de su procedencia.

Sobre este punto podríamos añadir nuestra opinión de que S. Patricio y sus monjes al cristianizar Irlanda en el s.V, si no introdujeron el arpa, ya que existen testimonios literarios de ella anteriores a esta fecha,

sí contribuirían a su perfeccionamiento. Nos basamos en el hecho de que S. Patricio conoció en el monasterio de Lerins, donde permaneció algún tiempo, las normas del monaquismo oriental, sobre todo el egipcio, que luego impondría en Irlanda. Esto presupone un estrecho contacto con monjes sirios y egipcios. Por otra parte, la cristianización de esta isla no fue llevada a cabo por el santo solo, sino que se le unieron otros monjes, algunos de los cuales eran celtas pero la mayoría eran sirios o bizantinos, como lo fue el animador de S. Patricio en esta aventura, el gran S. Martín de Tours (38). Estas estrechas relaciones con el Oriente nos hacen suponer un conocimiento del instrumento sirio, del que nos habla C.Sachs, por parte de los monjes irlandeses.

Y ya dentro del marco de las Islas Británicas vemos surgir una lucha entre irlandeses, galeses, anglosajones y escoceses por poseer la más alta antigüedad. Como es natural, esta polémica ha suscitado la aparición de muchas leyendas apoyadas en cronologías fantásticas, que nada tienen que ver con la realidad. Le daremos prioridad a Irlanda, no porque su arpa sea de origen más antiguo, sino porque fue la primera que perfeccionó el instrumento y le sacó un gran partido artístico (39).

Abordaremos un tanto someramente el tema del arpa en Irlanda, Gran Bretaña y su posterior difusión por el Continente, porque lo creemos necesario para la comprensión de este instrumento en España, ya que, como veremos, muchos modelos de arpas aparecidos en nuestra escultura, pintura y miniatura, están estrechamente relacionados con

modelos irlandeses o anglosajones y sabemos que muchos arpistas de las cortes españolas provenían de Irlanda e Inglaterra.

Para el estudio del arpa en Irlanda y Gran Bretaña disponemos de fuentes escritas y de testimonios plásticos. En cuanto a estos últimos, encontramos en Irlanda en los ss. VIII y IX d. J.C. cruces de piedra en cuyos relieves vemos instrumentos cordados. Son los testimonios plásticos más antiguos. Algunos de ellos son cuadrangulares como los de las cruces de Ullard y Monasterboice y por ello se ha discutido mucho sobre si son arpas o liras, ya que los relieves están muy desgastados por la erosión y no se ven con claridad. C. Sachs (40) se inclina a pensar que son arpas basándose en algunos hechos evidentes: todos estos instrumentos tienen marcos precisos, parecidos a los de las arpas, con cajas de resonancia, clavijeros y columnas (también se han suscitado muchas controversias sobre si estos instrumentos tenían o no tenían columnas); todos son asimétricos como las arpas -uno de ellos que se encuentra en la cruz del norte de Castledermot, de finales del s.VIII o principios del s.IX, tiene la misma forma que un instrumento de una miniatura de un Salterio del St. John's College de Cambridge y que es claramente un arpa-, y, por último, algunos son mayores que las liras comunes. Así pues, C. Sachs mantiene su opinión atendiendo no sólo a la estructura de los instrumentos sino también a la forma de sostenerlos y puntearlos.

En Inglaterra en estos mismos siglos VIII y IX en -

contramos representaciones de arpas en el manuscrito "Claudius B. IV" del Museo Británico (41). Y aunque se hallaron restos de un instrumento musical en la tumba de un soberano en la costa oeste de este país, no se puede asegurar que sean de un arpa. Debemos pensar que si bien los primeros testimonios plásticos pertenecen a los ss. VIII y IX, la existencia del arpa es muy anterior a éstos.

De Irlanda se extendió pronto a Escocia y al País de Gales y ya en el s. IX los misioneros irlandeses la transmitieron al pueblo bretón de Francia y de allí pasó pronto a la Europa occidental. Así lo demuestra el Salterio de Utrecht, pintado alrededor del año 832 en Francia por un artista de la escuela de Reims, en el que aparecen varias representaciones del arpa (42).

Las fuentes literarias nos ofrecen testimonios más antiguos que las plásticas, pero nos encontramos con mayores dificultades pues los historiadores no están de acuerdo en la terminología. Trataremos de exponerlas con la mayor claridad posible.

El arpa aparece muy pronto en la historia y en la leyenda de las Islas Británicas. Eugen O'Curry (43) en su extenso estudio sobre poemas antiguos y narraciones históricas de Irlanda encuentra muchas referencias sobre el cultivo de la música y el uso de este instrumento. Fecha la más temprana mención del arpa en el año 541 a. J.C. El nombre del músico fue Craftiné y su arpa estaba hecha de madera de sauce. La verdad sobre este hecho no está comprobada.

W. H. Grattam Flood (44) nos dice que dos de los nueve instrumentos musicales mencionados en los manuscritos de los monjes irlandeses de Saint-Gall de los primeros siglos de nuestra era, y que eran de uso general en la antigua Irlanda, pertenecían a la familia del arpa el "cruit" y el "clairseach". Según su criterio, el primero era un arpa pequeña o lira (es muy ambigua su definición) y el segundo era un arpa grande que se tocaba en las conmemoraciones festivas.

La leyenda ofrece dos importantes nombres de la Irlanda del s.VI d. J.C., Kevin y Columbán, a los que atribuye la práctica del "cruit" para acompañar el canto de los salmos e himnos religiosos (45).

Pero ¿qué nombre se le daba en Europa, en los primeros siglos de nuestra era, a este instrumento que nosotros llamamos arpa?

Los instrumentos de cuerda se designan en los textos irlandeses, al menos desde el s.V d. J.C., por la palabra "crot" o "cruit". Los historiadores irlandeses creen que "crot" o "cruit" significa arpa (46) y el diccionario gaélico de Armstrong admite que el "cruit" sería un arpa de cuerdas de tripa y el "clairseach" un arpa de cuerdas metálicas (47). Pero hay quienes piensan que existe un parentesco etimológico evidente entre "cruit" o "crot" y el bajo latín mezclado de influencias germánicas "chrotta" o "rotta". Y estas palabras en su acepción más general se refieren a una especie de cítara oblonga ligeramente estrangulada por el centro y que después de añadirle un arco en su evolución posterior dará el "crwth" galés

que es una lira (48).

Ahora bien, el término "rota" ("chrotta" en latín y "rotta" en el Continente) nos plantea muchos problemas porque es muy impreciso. A lo largo de la Edad Media se ha referido a instrumentos tan distintos como el arpa, la lira, el salterio, la fídula o la giga. Las diferentes acepciones que tenía el término las estudiaremos en el capítulo correspondiente a la rota. Lo que ahora nos interesa saber es que esta palabra, "rota", ha designado durante mucho tiempo a instrumentos del género arpa (49) pues había una "rotta" triangular con cuerdas desiguales, como es lógico, emparentada con el arpa al igual que todos los salterios triangulares cuyas imágenes nos han sido transmitidas desde el s.IX. Un instrumento de este tipo se encuentra esculpido en un capitel del claustro de Moissac y lleva la inscripción: "Eman cum Rotta". Un instrumento semejante es la "cithara barbarica in modum del tae litterae" que citan los Padres de la Iglesia y que relacionan tanto con el "nablum" como con el "psalterium" (50). "Nablum" es la forma latina del término hebreo "nebel", que aparece con frecuencia en la Biblia y que apunta sin lugar a dudas hacia el arpa, ya que la "Biblia de los Setenta" (traducción griega de la Biblia hecha entre el s.III y el s.I a. J.C.) presenta tres términos diferentes para traducir la forma hebrea "nebel": catorce veces aparece "nabla", ocho "psalterion" y una "kithara". Más tarde, la Vulgata traduce diecisiete veces "psalterium". La palabra "nabla" es sólo la forma griega del hebreo "nebel", por lo tanto nos queda en mayoría el térmi

no "psalterion" griego y "psalterium" latino y que, como vimos al hablar de Grecia, se refiere a un arpa vertical angular de origen semítico. La identidad de los términos "nebel" y "psalterion" viene confirmada por los testimonios posteriores del bizantino Suidas, que en el s.IX afirma que el "psalterion" y el "nabla" son un mismo instrumento. También el judío Saadías (s.XII) en su comentario del Libro de Daniel dice que el "psantrín arameo" era un "nebel" (51).

Muchos musicólogos han identificado el término latino "psalterium", empleado por los Padres de la Iglesia y algunos escritores latinos durante los primeros siglos de la Edad Media, con un instrumento cordado con caja de resonancia a lo largo de todas las cuerdas y muy usado en el período bajomedieval. Este instrumento también se llamó "salterio". Nosotros disentimos de esta opinión, ya que pensamos que el término "psalterium", hasta el s. IX por lo menos, designaba un arpa y no un salterio. Los testimonios literarios nos lo confirman. S. Jerónimo (finales del s.IV, principios del s.V), autor de la Vulgata, y por lo tanto responsable de la traducción de "nebel" por "psalterium", define a éste como un instrumento que tiene la caja de resonancia en la parte superior(52). Su contemporáneo S. Agustín ("Enarrationes in Psalmos LVI") da la misma definición y lo compara con la "cithara": "Psalterium est organum, quod quidem manibus fertur perentientis, et chordas distentas habet; sed illud locum unde sonum accipiunt chordae, illud concavum lignum quod pendet et tactum resonat, quia concepit aerem,

Psalterium in superiore parte habet. Cithara autem hoc genus ligni concavum et resonans in inferiore parte habet. Itaque in Psalterio chordae sonum desuper accipiunt: in Cithara autem chordae sonum ex inferiore parte accipiunt. Hoc interest inter Psalterium et Cithara". Como puede verse, el "psalterium" tiene la caja de résonancia en la parte superior y las cuerdas están colocadas debajo de ésta, mientras que en la "cithara" ocurre todo lo contrario. Esta definición es recogida posteriormente por Casiodoro, S. Isidoro de Sevilla, Notker Labeo y Juan Gil de Zamora. Todos estos autores añaden que estos instrumentos, es decir, el "psalterium" y la "cithara", son semejantes a la letra griega Δ. S. Isidoro al describirlos en sus "Etimologías" (ver Apéndice, pág. IX) le añade a la "cithara" el adjetivo "barbárica" indicando con ello que no se refería a la "cithara" greco-romana, sino a un instrumento usado por los pueblos bárbaros. Esta denominación de "barbárica" aplicada a la "cithara" no es original de S. Isidoro, pues ya en el s.V tenemos el testimonio del obispo de Lyon, Eucherius (53), que dice: "Nablum, quod graece appellatur Psalterium, quodque a psallendo dictum est. Ad similitudinem est citharae barbaricae in modum deltae litterae". Comprobamos, pues, que identifica el "nablum", que es un arpa, con el "psalterium" y con la "cithara barbárica". Por consiguiente, al analizar todos estos textos, llegamos a la conclusión de que el "psalterium" es un arpa vertical angular con la caja de resonancia encima de las cuerdas y del clavijero y naturalmente con forma triangular, aunque no ten-

ga un marco preciso puesto que carece de columna. Si en todos los textos vemos que la única diferencia que existe entre el "psalterium" y la "cithara barbárica" es la disposición de la caja de resonancia -que en este último instrumento está situada en la parte inferior de las cuerdas- tendremos que admitir que cuando los autores latinos nos hablan de la "cithara barbárica" estamos en presencia de la primitiva arpa de las Islas Británicas, cuyos elementos estructurales están invertidos con respecto al instrumento asiático, como ya dijimos. La diferencia que hay entre este instrumento y la "rota" del claustro de Moissac, de la que hablamos anteriormente, es que en esta última la caja de resonancia se extiende a lo largo de todas las cuerdas. El Salterio de Utrecht del s. IX, ya mencionado, nos confirma lo dicho anteriormente, ya que la palabra "psalterion" del salmo 107 está ilustrada por la figura de una auténtica arpa de siete cuerdas sin columna. Es el arpa de las Islas Británicas, que ya había llegado al Continente, con la caja de resonancia en la parte inferior y el clavijero en la superior. En este siglo probablemente se habría ya perdido el conocimiento de las arpas asirias y egipcias antiguas, cuya disposición era la inversa.

Hacia el año 570 el obispo de Poitiers, Venantius Fortunatus, escribe en un poema (54) los siguientes versos:

"Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa,
Graecus achilliaca, chrotta Britannia canat."

Estos versos han sido citados innumerables veces por ca

si todos los historiadores. Su importancia radica en que por primera vez aparece la palabra "harpa" refiriéndose a un instrumento musical. Junto a este término figura también el de "chrotta". Pero ¿a qué instrumento se refería en realidad cada término? Curt Sachs (55) los ha estudiado detenidamente y ha obtenido conclusiones que nos parecen acertadas, aunque no estemos de acuerdo en algunos aspectos. La "lyra" romana puede identificarse con seguridad. "Achilliaca" supone que se refiere al nombre de una "lyra" griega, llamada "e chelys", y que el obispo, al no saber griego, cambió el nombre por otro más conocido como es éste, derivado de Aquiles. Así pues, nos quedan los términos de "chrotta" y "harpa" por analizar. Muchos historiadores de la música, entre ellos Pincherle, han creído que el "harpa" se refería a nuestra arpa y que la "chrotta", que evidentemente hace referencia a otro instrumento, sería una lira. Pero no era así. Sabemos que los germanos llamaban "harf" a un instrumento del tipo lira y que los romanos que tenían con tactos con estos pueblos designaban con el neologismo de "arpa" a todos los instrumentos de cuerdas punteadas. Ahora bien, que la palabra germana "harf" nada tiene que ver con lo que nosotros llamamos arpa está demostrado por el historiador romano del s.I a. J.C. Diodoro de Si cilia, que en su obra "Biblioteca histórica" (libro 5) nos dice que el "harf" de los germanos era parecido a la lira romana (56). Curt Sachs al estudiar las liras nos habla de una lira de arco de Finlandia y Estonia muy ar caica que en sueco se llamaba "harpa", igual que el ins

trumento de los "bárbaros" (bárbaros hace referencia, en este caso, a los Francos y Alamanes) en el Poema que analizamos (57). Esta identidad de nombres afianza más nuestra opinión de que a principios de la Edad Media el instrumento principal en el noroeste de Europa fue el arpa y en los países germanos la lira.

Sólo nos queda por analizar la palabra "chrotta", pues ésta con toda seguridad y en contra de lo que opinan Bragard y De Hen no es una lira sino un arpa. Ya veremos las cualidades que se le atribuían a lo largo de la Edad Media. Siguiendo a C. Sachs citaremos textos medievales que nombran la rota. En el primer texto no estamos de acuerdo con él en el hecho de que rota se refiera a un arpa. Se trata de una carta que el abad inglés Cutbert escribe a su amigo Lullus, obispo de Maguncia, en el año 758. El texto dice así: "Delectat me quoque cytharistam habere qui possit cytharisare in cythara quam nos appellamus Rotae (sic), quia cytharam habeo et artificem non habeo" (58). Como vemos, Cutbert le pide al obispo de Maguncia un intérprete para "la cythara que nosotros llamamos rotta". Pensamos que este nombre se refiere a una lira según creen Bragard y De Hen, lo que nos da un nuevo testimonio de la práctica, ya corriente en el siglo VIII, de la rotta (tipo lira) en el país germánico, mientras que en las Islas Británicas no se tiene de ella sino una idea vaga. Pero no estamos de acuerdo con estos autores cuando deducen de este texto que el "crot" o "cruit", tan extendido en las Islas Británicas ya en el s. VIII, es una lira. Si el "crot" irlandés hubiera sido una lira ¿cómo un abad inglés pediría un intérprete al

Continente, cuando la historia de las Islas Británicas nos ha dado numerosos nombres de estos músicos y sabemos que incluso los monjes acompañaban sus himnos y salmos con este instrumento? Por la misma razón disentimos de C. Sachs por cuanto dice que esta rota a la que se refiere Cutbert es un arpa. Creemos que el "crot" o "cruit" y la "rotta" de este texto son instrumentos diferentes, es decir, el primero un arpa y el segundo una lira.

Los otros textos medievales que de alguna manera describen la rota son los siguientes:

S.X.- Notker Labeo, monje del monasterio de Saint-Gall, dice que tiene siete cuerdas en su "rotta".

S.XI.- El poema bávaro Ruodlieb atribuye al rey David la invención del "psalterium triangulum" o sea "rotta".

S.XII.- Un copista de Notker Balbulus (monje de Saint-Gall) se queja de que los juglares se hayan apropiado del antiguo "psalterium" de diez cuerdas, y hayan cambiado su mística forma triangular y aumentado su número de cuerdas dándole el nombre bárbaro de "rotta". El mismo escritor dice que al "saltirsanch" se le llama "rotta" en alemán.

S.XII.- El trovador Guiraud de Calanson dice que el número de diecisiete cuerdas es apropiado para la "rotta".

S.XIII.- El poeta Gottfried von Strassburg en su "Tristán" describe dos de estos instrumentos: una pequeña "rotta" que se podía colgar al cuello del tañedor y otra lo bastante grande como para esconder un perrito en su caja.

S.XIV.- El Arcipreste de Hita en el "Libro de Buen Amor" describe una rota que se destaca sobre los otros instrumentos, "más alta que un risco".

Así pues, la rota podía ser grande o pequeña. El número de sus cuerdas variaba desde siete hasta diecisiete y constituye una derivación del "psalterium" triangular. Todo esto indica que este instrumento era un arpa y no una lira. Esta es la opinión de Curt Sachs. Nosotros pensamos, siguiendo a Zingel (59), que la "rotta" en algunos casos no es exactamente un arpa, sino más bien una cítara-arpa, como ya hemos indicado anteriormente, y que se diferenciaba del arpa propiamente dicha en que, además de su cuadro normal, poseía una especie de tabla de fondo paralela a las cuerdas e imitada del salterio. Vemos, pues, que había muchas formas y construcciones del arpa, que estaba limitada por sus formas híbridas.

Analizadas las fuentes literarias y las plásticas, llegamos a la conclusión de que el "crot" o "cruit" que se encuentra en Irlanda y Gran Bretaña a principios de la Edad Media es un arpa y no una lira. Esto nos lo confirma el famoso manuscrito de S. Blas del s.XII, copiado por Gerbertus en el s.XVIII antes de un incendio (60), en el que aparecen juntas un arpa y una lira y se llama al arpa "cythara anglica" y a la lira "cythara teutónica". Desde entonces el arpa es considerada, tanto en Irlanda como en Gran Bretaña, como el instrumento nacional y figura como símbolo heráldico de Irlanda. En las leyes de Howell del s.X o leyes de Gales se dice que tres cosas son necesarias a un hombre: una esposa virtuosa, un cojín sobre su silla y un arpa bien templada (61). De aquí se deduce la gran importancia que tenía el arpa en estos países.

Como síntesis de todo lo anteriormente expuesto podemos decir que en estos primeros siglos de la Edad Media, hasta el s.XI aproximadamente, el arpa irlandesa no se adaptaba a un patrón fijo, sino que tomaba diferentes formas como fruto de una búsqueda constante de nuevos perfeccionamientos por parte de sus intérpretes. Así, vemos que junto a modelos triangulares aparecen otros cuadrangulares, instrumentos estos a medio camino entre el arpa y la lira redonda, lo que ha originado múltiples confusiones sobre si estos cordófonos eran liras o arpas. Dejamos demostrado que eran arpas, pero como una prueba más podemos añadir que durante los siglos XII y XIII encontramos en España unos instrumentos cuadrangulares que claramente son arpas y que con toda probabilidad tendrían influencias de los modelos irlandeses, ya que eran posteriores a éstos. Estas arpas cuadrangulares coexisten con otras triangulares como ocurre en el pórtico de la Iglesia de Ahedo de Butrón (Burgos).

A partir del s.XI había en Irlanda dos modelos de arpa que tenían formas diferentes: una pequeña, cuyo número de cuerdas oscilaba entre nueve y diecinueve, que utilizaban los misioneros; la otra, bastante grande, era el instrumento de los arpistas de oficio. Esta arpa se llamaba "clairseach", era de construcción más perfecta que la anterior y estaba lujosamente decorada. La columna la tenía curvada, la caja de resonancia era un trozo de madera maciza y la tabla de armonía, que al principio era plana, luego se abultaría un poco a lo largo de la

línea media, donde se insertaban las cuerdas. Un ejemplar muy bueno es el que se conserva en el Museo de Dublín, llamado "Brian Boru's harp" (fig. 1 a). Una descripción detallada de estas arpas irlandesas nos la ofrece el artículo "La Harpe" de Pincherle (62). En España nos vamos a encontrar con algún ejemplar de este tipo, así el de la fig. 19 b.

El "telyn" del País de Gales se parece bastante al arpa irlandesa; se diferencia de ésta en que la columna es mucho más grande, lo que le da mayor esbeltez. Tenía de doce a diecisiete cuerdas.

El arpa anglosajona, llamada "cythara anglica" en el manuscrito de S. Blas, que ya hemos citado (fig. 1 b), es de dimensiones más pequeñas y más elegante que el arpa irlandesa. La columna es casi recta, ligeramente curvada. Tiene doce cuerdas. La caja de resonancia es estrecha y está perforada por dos oídos. También veremos arpas de este tipo en la región gallega, así las del famoso Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela (fig. 9 a).

A partir del s. XII el "arpa continental" europea se va diferenciando de los modelos irlandeses y anglosajones, aunque conserve características de uno y otro. Se fija una forma con arreglo a un patrón. Será un pequeño instrumento portátil, cuyo número de cuerdas oscilaba entre nueve y veinticinco. Su contorno está influido por el arpa anglosajona, pero el cuerpo sonoro está más desarrollado que en ésta, lo que recuerda los modelos irlandeses. Esta será el arpa de los juglares franceses y de

los "minnesänger" alemanes y, gracias a ellos, el arpa irá adquiriendo cada vez más preponderancia en la Europa medieval. Conviene destacar que ya desde el s.XII se designa a este instrumento en los textos alemanes con el nombre de "harfe" o de "harpfe" (63).

A lo largo de la Baja Edad Media la forma del arpa irá evolucionando y se pueden distinguir dos tipos principales: el arpa románica y el arpa gótica. Aún podríamos añadir un modelo de transición entre las dos anteriores, ya que, como se sabe, el paso de un modelo a otro no se hace bruscamente.

Estos tipos de arpas mantienen, sin embargo, ciertos elementos comunes, como son: la forma triangular con caja de resonancia, consola o cuello y columna; la posición vertical, la oscilación del número de cuerdas y por último el hecho de que todos los instrumentos son diatónicos, es decir, carecen de pedales.

El arpa románica tenía la caja de resonancia muy abultada, la columna curva con más o menos ornamentación y se distinguían perfectamente los tres lados de su triángulo por la decoración.

En el arpa de transición hay elementos del modelo románico, como es el gran tamaño de la caja de resonancia, y del modelo gótico, como es la esbeltez de la columna recta.

El arpa gótica se caracterizaba por tener la columna recta; era más elegante que la románica y su caja de resonancia menos corpuda. Su construcción tendía a unificar las tres partes, lo que daba la impresión de estar

hecha de una sola pieza (64).

España.— Para estudiar la evolución y la importancia que el arpa alcanzó en nuestro país contamos con tres fuentes principales: literarias, históricas y plásticas. Estas últimas nos ofrecen un material muy valioso para nuestra investigación, ya que gracias a las representaciones que encontramos del arpa, tanto en la pintura y miniatura como en la escultura, podemos seguir de cerca el desarrollo de su estructura a lo largo de la plena y baja Edad Media. Las fuentes literarias e históricas, aunque no nos ofrecen ninguna descripción, ni ningún dato alusivo a la naturaleza del instrumento, nos prestan una buena ayuda para conocer la importancia y el auge que alcanzó el arpa en la vida musical de la sociedad del Medievo en los distintos reinos de la Península Ibérica.

En la época visigoda no existen vestigios del arpa en España. Hemos de esperar al s.XI para contemplar las primeras representaciones plásticas. No obstante, en el s.VII S. Isidoro de Sevilla, en el capítulo XXI del Libro III de sus famosas "Etimologías", cita un instrumento llamado "sambuca" que equivocadamente define como una flauta (Apéndice, pág. VII). Este término ha traído muchas confusiones. Incluso los traductores ingleses de la Biblia han querido ver en él un "sacabuche" (65). Pensamos (cfr. cap. de fuentes literarias) que la "sambuca" es un arpa pequeña, de sonoridad aguda y que los griegos utilizaban para acompañar el canto de las muje-

res. Le daban el nombre de $\sigma\acute{\alpha}\mu\beta\upsilon\lambda\acute{\alpha}$ o $\sigma\acute{\alpha}\mu\beta\upsilon\lambda\acute{\alpha}\nu\eta$, de donde deriva el latín "sambuca". Su origen era asirio. Se trata de la "sabka" del rey Nabucodonosor, que aparece por primera vez citada en el Libro de Daniel (III, 5). C. Sachs (66) afirma que era un arpa horizontal angular como todas las asirias de este tipo. S. Isidoro desconoce -ría el verdadero significado de la "sambuca" cuando la incluye entre los instrumentos de viento, pero, además, cita dos instrumentos que claramente son arpas. Se trata del "psalterium" y de la "cithara barbárica". Anteriormente ya hemos hablado de las razones que teníamos para afirmar que ambos eran arpas verticales angulares. Sólo añadiremos que S. Isidoro recoge al describir la "cithara barbárica" el testimonio de escritores latinos anteriores sobre un instrumento claramente europeo, como es el arpa de las Islas Británicas.

Otro texto de la misma época es un canto epitalámico, llamado "Carmen de Nubentibus", perteneciente al rico himnario latino-visigodo. En uno de sus versos cita el "nebel" (Apéndice, pág. IV) que es un arpa hebrea, como ya hemos dicho.

Esto no debe inducirnos a creer que en España en este período se conocía y practicaba este cordófono. Las citas son vagas y siempre referidas al arpa oriental. Los escritores la conocerían a través de la Biblia y de los textos latinos de los Stos. Padres, pues el arpa europea se circunscribía todavía al marco de las Islas Británicas. Es hacia el s. IX cuando se extiende por el Continente, como lo demuestran las figuras de este instrumento

representadas en el Salterio de Utrecht, que fue escrito e iluminado hacia el año 820 en la abadía de S. Pedro de Hautvillers, cerca de Reims, por un artista de esta escuela (actualmente está en la Biblioteca de la Universidad de Utrecht). Un testimonio anterior lo encontramos en una placa de marfil con escenas de la vida del rey David y de S. Jerónimo (Museo del Louvre) y que Pijoan (67) fecha en el s.VIII. Esta placa recubría el Salterio escrito por Dagulfo, destinado a ser presentado al papa Adriano I (772-795). En ella y en manos del rey David está tallado un bello instrumento con columna curva y diez cuerdas. Sin duda, es anterior a las representaciones del Salterio de Utrecht, que todos los autores citan como las más antiguas del Continente.

Así pues, el arpa llegaría a España a través de Francia a finales del s.X, pues ya en el s.XI nos vamos a encontrar las primeras representaciones plásticas.

A finales del s.IX comienzan las peregrinaciones a Santiago de Compostela y a mediados del s.X aparecen los primeros peregrinos franceses que pasan los Pirineos para ir al sepulcro del Apóstol. Entre estos peregrinos había muchos juglares y trovadores (68), que traerían sus instrumentos musicales, y que a lo largo de toda la Edad Media continuarán llegando y favoreciendo de esta manera el intercambio musical entre ambos países.

Como ya hemos dicho, en el s.XI nos encontramos con las primeras representaciones de este instrumento en España. El material que hemos podido recoger es muy escaso pero nos sirve para conocer el arpa en esta época. Casi

todas estas arpas carecen de columnas, excepto las que se encuentran en la Portada del Perdón de S. Isidoro de León (fig. 2 a) y en un manuscrito catalán de la Biblioteca Nacional de París (ms. latino 11550) (fig. 2 b). Estas arpas sin columnas tienen dos montantes que forman un ángulo agudo y en algunos casos rectos. Uno de estos montantes hace de caja de resonancia y el otro de clavijero. Ambos tienen el mismo ancho. El número de cuerdas varía entre seis y trece. Vemos representadas estas arpas en miniaturas, como las del Beato de Burgo de Osma (fig. 3 a y b), la de la Biblia de Roda (fig. 4 a) o la de un códice catalán del Museo Diocesano de Barcelona (fig. 5 a). Tienen mucho parecido con las del Salterio de Utrecht, que tampoco tienen columna. Asimismo, este tipo de arpa se asemeja a los modelos angulares asiáticos y egipcios antiguos, lo que ha hecho pensar a algunos investigadores si se trataría de modelos contemporáneos o de copias hebreo-nísticas. Nosotros opinamos que se atienen a la realidad, porque no son casos aislados. En España en este siglo XI hay cinco instrumentos de este tipo, a los que hay que sumar los dieciséis ejemplares del Beato de Burgo de Osma repartidos en los folios 73 v., 129 y 133. Incluso aún en nuestros días existe un arpa de este tipo entre los Osetas del Cáucaso (69). Un modelo más perfecto de este mismo siglo es un ejemplar que se encuentra en un códice catalán (ms. latino 11550 de la Biblioteca Nacional de París) que tiene una columna curva, nueve cuerdas y el clavijero recto (70).

Siglos XII y XIII..- En esta época hay una gran variedad de modelos de este cordófono, pues su construcción no se adapta a un patrón fijo, como observamos a través del material recogido. Del s.XII tenemos unas veinticinco representaciones, mientras que del s.XIII sólo tenemos doce. Se ve claramente que en estos siglos el arpa no había alcanzado aún el auge que va a tener en la baja Edad Media, donde las imágenes son muy numerosas.

Al estudiar la estructura del arpa en estos siglos XII y XIII, vamos a distinguir unas ciertas características regionales que no son absolutamente rigurosas, pero que son válidas sobre todo para las representaciones escultóricas que permanecen "in situ". Observamos que éstas son muy abundantes en estos siglos (de treinta y siete representaciones, veinticinco son escultóricas), mientras que escasean las pictóricas (sólo tres en todo este período). El resto son miniaturas.

En la región gallega y Asturias las arpas que encontramos tienen un gran parecido con el arpa anglosajona, llamada "cythara anglica" en el manuscrito de S. Blas del s.XIII (fig. 1 b). Estos instrumentos son portátiles, de estructura esbelta, al ser la caja de resonancia de poco grosor; la columna es ligeramente curvada, mientras que el clavijero configura una curva más pronunciada; el número de cuerdas oscila entre diez y catorce; los vértices superiores están redondeados y el inferior, constituido por la caja de resonancia y la columna, forma un ángulo. Sólo el arpa que se encuentra en un capitel del claustro de la Catedral de Oviedo (s.XIV) tiene los tres vértices

redondeados. Aunque esta representación es más tardía, indudablemente está inspirada en el modelo anglosajón. La ornamentación de estos instrumentos es muy sencilla. En algunos, como en los dos bellos ejemplares que se en encuentran en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela (s.XII), existe una cabeza de ani mal en la columna, junto a la unión con el clavijero, y en el vértice inferior una especie de voluta (fig. 9 a).

El instrumento existente en una ménsula del salón del palacio del arzobispo Gelmírez en Santiago de Compostela, que es del s.XIII, tiene la columna muy curvada y en la unión con el clavijero una cabeza de animal, igual que la que tañe un anciano del Apocalipsis en el Pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense (fig. 9 b). Más sobrio aún en ornamentación es un instrumento que hay en una archivolta de la puerta occidental de la Colegiata de Toro (s.XIII) y que incluimos en este grupo por tener las mismas características.

En la región formada por Navarra, Alto Aragón y nor te de Cataluña nos vamos a encontrar con dos modelos de arpas:

a) Tipo pequeño, portátil, con columna curva y clavijero recto o ligeramente curvado, el número de cuerdas oscila entre ocho y doce. Es muy parecido a los modelos franceses anteriores y al ejemplar ya citado del código catalán del s.XI de la Biblioteca Nacional de París (ms. latino 11550). En este grupo podríamos incluir el arpa que tañe un juglar en la puerta del Monasterio de Santa María de Ripoll, del s.XII (lám. 19), o la que se en-

cuentra en un capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca, también del s.XII (fig. 10 a). Estos instrumentos carecen de ornamentación. Los detalles propios de cada uno de ellos se pueden ver en el catálogo.

b) Tipo de mayores dimensiones, casi del tamaño de las arpas actuales, sobrepasa la altura de la cabeza del ejecutante sentado; es de forma cuadrangular y su número de cuerdas es escaso, de cuatro a siete. Esto habría que ponerlo en duda, ya que un instrumento de tales dimensiones forzosamente tendría más cuerdas, pero hay que comprender que en la piedra no se puede grabar un número excesivo de éstas. Unas cuerdas parten del cuarto palo, que se apoya en el suelo, y otras de la caja de resonancia. De este grupo tenemos tres representaciones. La primera se encuentra en un capitel del claustro de S. Pedro el Viejo de Huesca, del s.XII (fig. 11 a y lám. 24). Aparece una juglaresa sentada tañendo el arpa, mientras Salomé se contorsiona a su lado. Esta misma escena se repite en un capitel de la ermita de S. Jaime de Agüero (Huesca) (lám. 25) de los primeros años del s.XIII. Al parecer, ambos relieves son del mismo artista (71), lo que induciría a pensar en una versión del arpa muy particular por parte de este escultor. Sin embargo, en un capitel del Museo de Toulouse del s.XII (72) nos volvemos a encontrar con un instrumento idéntico en una escena similar, lo que indica la expansión geográfica que alcanzó este tipo de arpa. Esta repetición de un tema tan familiar no es de extrañar, ya que la escuela francesa de Toulouse influye mucho en la zona pirenaica de Aragón y

Cataluña y lo mismo ocurriría con el arpa.

El tercer instrumento de este modelo de arpa cuadrangular se encuentra en un capitel del claustro de la Catedral Vieja de Lérida del s.XIII (fig. 11 b), tañido por el rey David. Tiene una gran caja de resonancia y la columna está dividida en dos tramos que forman ángulo. Sólo tiene cuatro cuerdas. Creemos que su forma está un tanto fantaseada por el autor y que no responde a una realidad concreta. Veremos dos modelos cuadrangulares, pero de tamaño más pequeño, en Burgos y Madrid. Este tipo de arpa cuadrangular tiene antecedentes en Irlanda, así lo vemos en las cruces de Ullard y de Monasterboice.

Por último, tenemos la región de las dos Castillas donde las arpas tienen las columnas y los clavijeros rectos y, por lo tanto, los tres vértices en ángulo. El número de cuerdas varía entre seis y veinte. En algunas de estas arpas las cuerdas forman grupos separados por una más gruesa, así, por ejemplo, la que toca el rey David en la inicial de un salmo de la Biblia de Avila del s.XII (Biblioteca Nacional) y que según parece carece de columna (fig. 5 b). En Salamanca, en la Catedral de Ciudad Rodrigo, encontramos unos instrumentos cuyos vértices inferiores tienen una voluta a donde van a parar las cuerdas. Son modelos un tanto irreales (figs. 8 a y b). Dentro de este grupo podemos incluir las representaciones del sepulcro de los hermanos mártires "Vicente, Sabina y Cristeta" de la basílica de S. Vicente de Avila, del s.XII (fig. 7 a); la de un capitel de la Igle-

sia de Torreandaluz en Soria (s.XII); la de otro capitel en la Iglesia de S. Martín de Segovia (s.XII); las de algunos canecillos en las iglesias de Sta. María de Yermo y S. Pedro de Cervatos, ambas en Santander (s.XII), y la de una pintura, en muy mal estado, en un arco de la sala capitular del Monasterio de Sto. Domingo de Silos (siglo XIII).

En los códices de Alfonso X el Sabio hay tres modelos diferentes, pues el cosmopolitismo de la corte sevillana de este monarca se deja sentir también en el instrumentario musical. El primero lo tenemos en la Cantiga de Santa María nº 380 del código b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (lám. 45). En esta miniatura aparecen dos instrumentos iguales tañidos por ancianos, con doce cuerdas, la caja de resonancia abultada y la columna y el clavijero curvados. Tienen ya todas las características del "arpa románica", que alcanzará un gran desarrollo en nuestro país durante los ss. XIV y XV y cuyo antecedente lo tenemos en modelos franceses del s.XII, por ejemplo, el de un capitel de Saint George de Bocherville. El segundo modelo de arpa pertenece al Libro de los Juegos y Tablas del código T I 6 de la Biblioteca escurialense (fig. 14 b). Es un arpa muy sencilla pero muy esbelta, con la columna y el clavijero rectos. Tiene catorce cuerdas y los tres palos que forman su triángulo son del mismo grosor. El tercer modelo también lo encontramos en el Libro de los Juegos y Tablas (fig. 14 a). Es un instrumento muy curioso, único en España, ya que se trata del "nebel", pequeña arpa de los hebreos

y de los sirios, o del "psalterium" del que hablan los Pa dres de la Iglesia. Tiene una caja de resonancia muy abul tada, el clavijero está en la parte inferior y carece de columna. Sus once pares de cuerdas son punteadas por una niña morisca. Es exactamente igual a las arpas angulares del Cercano Oriente, que Curt Sachs (73) describe así: "El tercer tipo, también vertical, es la primera aparición del arpa persa moderna, representada en innumerables miniaturas medievales, y usada hasta hace poco. La caja de resonancia, a menudo dorada y con incrustaciones, se afina y se curva hacia adelante en el extremo superior, formando un gancho o voluta; las cuerdas están atadas en el extremo inferior a una barra horizontal, sin clavijas, y más allá de esta barra sobresale hacia abajo la caja formando una cola ondulada sobre la cual descansaba el instrumento mientras el arpista se arrodillaba en el sue lo. El número de cuerdas variaba de trece a cuarenta. Ocasionalmente estaban distribuidas en pares o grupos de tres. Se punteaban con los dedos de ambas manos..." Como se puede ver, esta descripción coincide con el modelo re presentado en esta miniatura del Libro de los Juegos y Tablas. Más adelante afirma C. Sachs que "el arpa fue ca si el único instrumento del Cercano Oriente que no entró en Europa durante la Edad Media". Rebatimos esta opinión al encontrarnos con este ejemplar en nuestro país, pero lo hacemos con cierta cautela, puesto que no podemos demostrar si este instrumento se encontraría en España en aquella época traído por los musulmanes -ya que carecemos de otros testimonios similares-, o si el miniaturis-

ta sería árabe o judío y dibujaría de memoria un instrumento que le era familiar en su país de origen. De todas maneras, nos inclinamos por el primer punto, pues sería muy probable que lo hubieran introducido en España los musulmanes.

Así pues, como hemos podido observar, durante los ss. XII y XIII hay una gran cantidad de modelos de arpas, cuadrangulares, triangulares, y ambos modelos con columna o sin columna, siendo estas últimas las menos frecuentes. Los límites regionales que hemos trazado anteriormente no son rigurosos, pues vemos un arpa cuadrangular y sin columna en Burgos, en la archivolta del pórtico de la Iglesia de Ahedo de Butrón (s.XII), junto a otra totalmente triangular y con columna en la misma archivolta (fig. 6 a y b). Otra también cuadrangular se encuentra en un manuscrito del s.XII de la Biblioteca Nacional de Madrid (fig. 11 a). Esta diversidad de modelos es consecuencia de una búsqueda constante por parte de los arpistas para mejorar un instrumento que les fue transmitido aún en pleno desarrollo, sin haberse adaptado a un patrón fijo.

Es curioso ver como en estas centurias el arpa aparece en manos de juglares o de ancianos del Apocalipsis la mayor parte de las veces. Existen quince representaciones donde los arpistas son juglares y diez donde son ancianos; el rey David aparece unas siete veces tañendo este instrumento y sólo una vez aparece un ángel, intérprete que veremos con muchísima frecuencia en los siglos posteriores. Como casos esporádicos, propios de la fanta

sía de los artistas medievales, se pueden citar a un centauro, a un cabrito y a un demonio tañedores de arpa.

Al estudiar la variada tipología de las arpas en este período observamos que tienen distinto origen: las de la zona noroccidental (Galicia y Asturias) están influidas por las anglosajonas, ya que todas las representaciones pertenecen a este modelo. Sabido es que durante la alta y plena Edad Media existieron unas relaciones comerciales de cierta intensidad en el ámbito atlántico entre Irlanda, el sur de Inglaterra, Bretaña y la costa norte de la Península Ibérica (74) por lo que nos parece lógico pensar que es muy probable que por este medio se conqciera en tierras gallegas el famoso instrumento británi-co. En cambio el arpa de tipo continental, cuyo origen era asimismo irlandés y anglosajón, se fue transformando a su paso por el Continente y es la que penetró en el resto de nuestro país por las rutas pirenaicas.

Siglos XIV y XV.— Es esta la época del auge del arpa en España. Si en el s.XIV sólo encontramos unas dieciséis representaciones en las que aparece este instrumen-to, pasan de cien las que ofrece el s.XV, lo que demues-tra la importancia que alcanzó en este período. En casi todos los conjuntos instrumentales que quedaron plasma-dos, tanto en escultura como en pintura y miniatura, aparece en lugar destacado este instrumento de cuerdas pun-teadas, en manos de ángeles que rodean a la Virgen y el Niño la mayor parte de las veces (unas ochenta represen-taciones), en manos del rey David en veintisiete ocasio-nes, mientras que sólo en dos es tañido por ancianos del .

Apocalipsis y en tres por juglares, testimonio este último de gran valor por ser manifestación de la vida cotidiana.

Es necesario destacar que si en el período anterior (ss. XII y XIII) dominaban las representaciones de instrumentos grabados en piedra, en éste la preponderancia corresponde a las pictóricas, hecho que favorece nuestro estudio por cuanto que los artistas en muchas ocasiones pintaron con tanto esmero los instrumentos que se pueden contemplar hasta los más mínimos detalles. Es evidente que el material empleado por estos últimos facilitaba en gran manera la realización de la obra artística, mientras que la piedra es muy ingrata y los escultores tropezarían con la resistencia de la misma a la hora de realizar pequeños detalles y sobre todo para esculpir las cuerdas. A esto hay que añadir que estas obras escultóricas están en su mayoría a la intemperie, por lo que la erosión ha hecho grandes estragos en ellas, dificultando aún más nuestra investigación.

Así pues, en este período encontramos unas cien arpas en representaciones pictóricas, de las que treinta y seis pertenecen a la miniatura. Sólo existen unas veinte en obras escultóricas. Examinando detenidamente este material vemos como la estructura del arpa se ha fijado a un cierto patrón, adaptado perfectamente a los modelos europeos tan en boga durante este mismo período: el modo románico y el gótico. El primero se desarrolla en Francia desde mediados del s.XII (así lo vemos en el famoso capitel de S. Georges de Bocherville). En España

aparece un siglo más tarde como ya hemos visto en las miniaturas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, y alcanzará una gran expansión en las centurias siguientes. La transición al gótico se realizará después del primer tercio del s.XV en Europa (75). En España será posteriormente, a finales del mismo siglo.

El arpa románica en sus comienzos tiene un tablón como caja de resonancia, lo que se plasma en una pintura de "La Virgen y el Niño con ángeles músicos" de la Colección Soler y March de Barcelona, perteneciente al s.XIV (fig. 15 a), o en otro cuadro de "La Virgen con el Niño y ángeles músicos" del Maestro de Lanaja, de la primera mitad del s.XV, en el Museo de Zaragoza (fig. 31 b). Luego, este tablón se fue vaciando o ahuecando hasta conseguir la tabla de armonía, que más tarde formaría junto con la caja de resonancia dos piezas bien definidas, aun que unidas, con los orificios tornavoces en la parte superior, es decir, en la tabla de armonía. Así, en el arpa que tañe el rey David en "La Coronación de la Virgen" en el retablo de la incredulidad de Sto. Tomás de la Capilla Caparroso de la Catedral de Pamplona, del s.XV (fig. 27 a). Posteriormente estos orificios se harían en la parte posterior de la caja de resonancia.

La columna de este modelo románico describe una curva, más o menos pronunciada, y también con más o menos ornamentación. Una columna con curva muy pronunciada nos encontramos en la pintura ya citada de "La Virgen con el Niño y ángeles músicos" del Maestro de Lanaja, en el Museo de Zaragoza (fig. 31 b), mientras que en otra pintu

ra de "La Virgen y el Niño" del retablo de la Iglesia de la Trinidad en Villafranca del Panadés (Barcelona) del s. XV, la curva descrita por la columna es muy suave (fig. 21 a). Esta tiene además una cabeza de animal en su vértice con el claviijero, lo mismo que el arpa que se encuentra en la tabla central del retablo de "Todos los Santos" de Pedro Serra en el Museo Diocesano de Barcelona, del s. XV (lám. 71), que tiene una cabeza de animal en cada vértice. El arpa más decorada de las que hemos recogido es la que tañe un ángel en la arqueta-relicario del Monasterio de Piedra, actualmente en la Academia de la Historia (s. XIV). Toda su columna está formada por un ave muy estilizada, cuyo pico termina en el vértice con el claviijero, donde se encuentra la cabeza de otro animal al que parece querer estrangular. En el vértice con la caja de resonancia hay una cabeza humana, a cuyo cuello se arrolla la cola del ave que se alarga indefinidamente (lám. 62).

Las cuerdas aumentan de número en estos modelos, llegando a tener cuarenta y tres la que tañe el rey David en el guardapolvo del retablo del Altar Mayor de la Iglesia del Cerco de Artajona de Navarra (s. XV) (fig. 26 a), lo que nos parece una exageración del artista, pues en el resto de los modelos el número oscila entre ocho y veinticuatro. La disposición de las cuerdas es variable. En la mayoría de los casos parten de la caja de resonancia y finalizan en el claviijero, pero en algunas ocasiones ocurre que unas cuantas van a parar a la columna, como la que tañe un ángel en "La Virgen y el Niño" de Luis Dalmau

del s.XV, en la Colección de L. Tortosa en Onteniente (fig. 30 a); en otros casos son todas las cuerdas las que terminan en la columna, como en el arpa que toca el rey David en la miniatura de un Cantoral del s.XV del Archivo de Música de la Catedral de Sevilla (fig. 28 a). En este instrumento las cuerdas guardan una cierta inclinación, pero en el que tañe un ángel en "La Virgen y el Niño" de la Catedral de Segorbe (Castellón) del s.XV (lám. 79) las cuerdas están completamente horizontales y las clavijas se insertan en la columna, lo que dificulta su pulsación. Así lo hemos comprobado con algunos especialistas en la materia, que afirman que esta disposición de las cuerdas hace imposible la ejecución del instrumento (76), lo que nos demuestra que estas representaciones de arpas son capricho del artista y, por lo tanto, no responden a una realidad.

Las cuerdas iban sujetas a la caja de resonancia, cuando ésta era plana, por unos botones a modo de gancho, impidiendo de este modo que la cuerda pasara a la parte posterior de dicha caja. Así lo presenta el arpa que tañe un ángel en "La Coronación de la Virgen" del retablo de Nicolás Florentino de la Catedral Vieja de Salamanca, del s.XV (lám. 94). El sistema se fue perfeccionando y cuando la caja se hizo hueca las cuerdas atravesaban la tabla de armonía y se quedaban enganchadas por medio de trabillas en la parte interior de dicha tabla, siendo fácilmente manejables en los modelos que tenían los orificios tornavoces en la parte posterior de la caja de resonancia.

Estos modelos carecían de codo, pieza curvada que unía el clavijero a la caja de resonancia, como elemento independiente; pero en algunas imágenes se observa un modelado decorativo del clavijero en su unión con la caja de resonancia y la columna, que se podría considerar como codo, aunque no sea un tramo independiente. Un ejemplo de esto lo ofrece el instrumento que tañe un ángel junto a S. Vicente del Maestro del Arzobispo Mur, del s. XV, en el Museo del Prado (fig. 22 a), o los ya citados del retablo de Nicolás Florentino de la Catedral Vieja de Salamanca (lám. 94).

De este tipo románico de arpa hemos catalogado unas ochenta representaciones, que se encuentran repartidas por toda la geografía nacional y que se diferencian por algunos rasgos insignificantes. Sin embargo, existen dos ejemplares que difieren un tanto del arpa románica y que, por el contrario, se asemejan al "clairseach" irlandés, aunque son de menor tamaño. Se trata de los instrumentos de una pintura de Jaime Cabrera (1ª mitad del s.XV) de la Colección Viñas de Barcelona (fig. 19 b) y de un pináculo de la girola de la Catedral de Toledo, del s.XIV (lám.63). Tienen la caja de resonancia muy abultada y la columna describe una amplia curva en la parte inferior. Ambos son tañidos por ángeles.

En España entra muy tardíamente el modelo gótico, caracterizado por la esbeltez de su estructura. Tenía la columna casi recta y la caja de resonancia menos corpuda que las románicas, lo que le restaba volumen al sonido. El número de cuerdas de estas arpas oscilaba entre siete

y veinte. Los restantes elementos son iguales a los del arpa románica. Sólo encontramos unas diez representaciones en nuestra plástica y algunas pertenecen ya al siglo XVI. Dos se conservan en el retablo del Monasterio de Sta. María de El Paular, del s.XV (fig. 35 a), y otra en la tabla central del retablo de la capilla de Santiago de la Catedral de Toledo, también del s.XV (lám.111).

Además, hemos catalogado unos cinco instrumentos que podríamos llamar de transición entre el modelo románico y el gótico. Así, el que tañe el rey David en la sillería del coro de la Catedral de León, del s.XV (fig. 33 a), cuya columna es casi recta, aunque la caja de resonancia es aún abultada.

Podríamos establecer un paralelismo entre los modelos de arpas románico y gótico y los monumentos arquitectónicos pertenecientes a ambos estilos, aunque en España no haya una correspondencia cronológica con respecto al primer modelo, ya que esta arpa románica aparece en nuestro país en la plenitud del gótico; por el contrario, el segundo modelo se desarrolla cuando aún estaba vigente este mismo estilo. Hay que tener en cuenta que las artes menores llevan un cierto retraso con relación a los grandes monumentos y obras de arte de un estilo determinado. Así pues, nadie puede negar la semejanza de la robusta arpa románica, con su gruesa caja de resonancia y su columna tan curvada, con los arcos de medio punto y los pesados contrafuertes de los templos de los ss. XI y XII, mientras que la forma elegante y estilizada de un arpa gótica nos sugiere la ligereza

za, verticalidad y luminosidad de las Catedrales del mismo estilo. En ambas se tiende a unificar las partes más que a separarlas.

Durante la Edad Media el arpa va aumentando de tamaño, en busca de un enriquecimiento sonoro que hasta el Renacimiento no encontraría su auténtica medida. Las dimensiones de este instrumento variaban: existía un modelo pequeño o mediano que se llevaba colgado del cuello o de la espalda mediante una correa o una cinta, cuando se tocaba de pie, y que se apoyaba en las rodillas cuando los intérpretes lo tañían sentados. Era fácilmente manejable y transportable. Este modelo de pequeñas dimensiones lo vemos en casi todas las representaciones recogidas. Sirvan de ejemplo el arpa que tañe un ángel en la arqueta-relicario del Monasterio de Piedra (actualmente en la Academia de la Historia) del s.XIV (lám. 62) y las que tañen dos ancianos en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, del s.XIII (lám. 45). El otro modelo era mayor, aunque no llegaba al tamaño de las arpas actuales; algunas veces lo vemos apoyado en el suelo y otras veces sobre un mueble no muy alto. Se puede ver en un capitel del claustro de S. Pedro el Viejo de Huesca, del s.XII (lám. 24) tañido por una juglaresa sentada, y en "La Coronación de la Virgen" de Fernando Gallego del Museo Diocesano de la Catedral Vieja de Salamanca, del s.XV, tocado por el rey David que se encuentra arrodillado (lám. 96).

Este doble tamaño de las arpas viene confirmado por numerosos documentos de los siglos XIV y XV de la Corte

de Aragón, donde se habla de "arpas grans" y "arpas petitas" (77).

Las arpas durante todo este largo período medieval eran diatónicas. Pero ya en el s.XVI se trató de buscar varias soluciones para lograr arpas con semitonos, es de cir, arpas cromáticas, aunque con toda seguridad en nuestro país ya se habían llevado a cabo algunos intentos con anterioridad, puesto que existen muchos documentos de la Corte de los Reyes de Aragón donde se habla de "arpas senglas" y "arpas dobles". De este modo se observa como en el año 1.378 el infante don Juan (futuro Juan I) escribía a Valencia desde Zaragoza pidiendo que le mandasen "una arpa doble e també los lahuts e les flahutes". En un inventario del rey Alfonso V el Magnánimo hecho en 1.424 se lee: "Item I. arpa gran doble a III tires..." Lamaña (78) al estudiar estos documentos se pregunta cómo sería esta arpa doble y piensa en tres posibilidades: que se tratase de un arpa de mayor tamaño; que fuese un tipo primitivo de un arpa doble -que existiría mucho después y que tenía una doble columna común y vertical sobre la que se sostenían los dos clavijeros o cónsolas, cada uno con su caja de resonancia y cuerdas correspondientes-; o que se refiriese a un instrumento con doble hilera de cuerdas, muy parecido a un "telyn" de Gales del s.XVII que tenía tres hileras de cuerdas.

Nosotros podemos afirmar con toda seguridad que se trataba de este último tipo, es decir, de un arpa con doble hilera de cuerdas, al encontrar que el instrumento, ya citado, que tañe un ángel en la arqueta-relicario del

Monasterio de Piedra, del s.XIV (lám. 62), tiene dos hileras, una con quince cuerdas y la otra con catorce, con sus correspondientes clavijas a cada lado de la cónsola. Es un testimonio de gran valor para demostrar que ya desde el s.XIV se construían arpas cromáticas, pues con toda probabilidad esta segunda hilera de cuerdas daría sonidos alterados, es decir, que se podía ya hacer semitonos cromáticos y no sólo los diatónicos, propios de la escala natural. De todas maneras, pensamos que este tipo de arpa cromática no dio buen resultado, porque en el s.XVI se hacían nuevos intentos con este fin, ya que normalmente las arpas siguen siendo diatónicas. Así nos lo dice el P. Bermudo (79): "No ay número de cuerdas determinado para este instrumento. Algunas vezes le ponen veynte y quatro... Otras harpas traen veynte y siete cuerdas... Cuando este instrumento se hizo: distinto tañían el género diatónico, ni había cláusulas de sustentado, ni puntos intensos. Ahora que se tañe el género semicromático, para tañerlo por el harpa: no puede ser en el temple que tiene: porque le faltan las divisiones de los tonos. Solos los semitonos diatónicos tiene este instrumento. El orden que lleva el harpa es dos tonos seguidos y un semitono, tres tonos y un semitono, y assi procede hasta el fin. Procediendo desta manera podeys poner quantas cuerdas suffriere la harpa..." Es decir "que el temple de la harpa era el juego blanco del monachordio". El P. Bermudo comprende esta imperfección y dice: "Para ser tan perfecto instrumento este como el monachordio le falta en cada octava cinco cuerdas:

lás cuales habían de corresponder a las teclas negras que tiene el monachordio". Y propone añadir "ocho cuerdas coloradas que se podrían poner tan a compás repartidas entre todas que no se pareciese la disminución de los intervalos en las otras, de forma que ellas puestas a compás y repartidas, pudiesen los dedos herir en todas sin impedimento". De este modo idea la construcción de un arpa cromática, ya que los arpistas medievales si querían obtener semitonos cromáticos, tenían que acortar las cuerdas por su extremo superior con los dedos, con lo cual obtenían una melodía más modulada. En estos términos se expresa el mismo P. Bermudo al hablar de Ludovico, arpista de los Reyes Católicos (80).

En cuanto a la técnica que se empleaba para ejecutar este instrumento, observamos que cada mano tocaba una parte distinta. En el poema de Alfonso XI hay un verso que habla de "la farpa de don Tristán que da los puntos doblados" y en el poema francés "Roman Horn" se dice: "Cum ses cordes tuchot, cum les faisoit tramler, / asquantes fet chanter, asquantes organer", esto es, que varias cuerdas tocaban la melodía y otras el acompañamiento (81). La mano izquierda pulsaba el registro agudo, mientras la derecha lo hacía en el grave. El orden inverso que vemos en algunas representaciones se debía a la torpeza del pintor o escultor. Hasta el s.XII parece que no se utilizaba nada más que el pulgar, el índice y el medio de cada mano. Esta posición se puede observar en una miniatura del s.XII de la Biblia de Souvigny en el Museo de Moulins. Más tarde intervinieron los cinco dedos para ejecutar

acordes (82) y así se puede apreciar en casi todas las manifestaciones plásticas.

Como ya se vio al hablar de la estructura de este instrumento, las cuerdas se desafinaban con facilidad, por lo que el intérprete tenía que estar continuamente afinándolas con su llave. Así aparece en muchas representaciones, como en la archivolta de la puerta occidental de la Colegiata de Toro (Zamora).

Al ser un instrumento fácilmente transportable se envolvía en una funda de tela para preservarlo de posibles daños exteriores. En una miniatura de una Biblia de la Biblioteca de la Universidad de Valencia (vol. 375) se puede observar este detalle (fig. 30 b).

El arpa estaba considerada como un instrumento "bas" por los franceses, es decir, de sonidos suaves, y se destinaba para los conciertos que se celebraban en las cámaras. Su sonido era brillante y penetrante porque la mayoría de sus cuerdas se extendían en el registro agudo, mientras que los sonidos graves eran escasos. Sin embargo, no tenía mucha intensidad. De todos los instrumentos de cámara el arpa gozaba del más alto rango. La tañían miembros de la aristocracia y de las familias reales (83). Esto nos demuestra la buena consideración social de que disfrutaba. Los arpistas tenían mucha popularidad y se les honraba tanto en los ambientes mundanos como en los religiosos. Los juglares también tocaban el arpa en las calles durante las fiestas, acompañando al cantor, que algunas veces era el mismo arpista (84). Por lo tanto, también tenía este instrumento un carácter bullicioso y alegre.

Además de este doble papel social que el arpa desempeñó durante la Edad Media, tenía una doble función: la de instrumento acompañante de la voz humana (los "lairs" bretones se acompañaban con este instrumento) y la de instrumento solista, que en el s.XVI adquirirá en nuestro país un gran esplendor, mientras decaía en el resto de Europa debido al auge del laúd. También el arpa se tocaba en conjunto con otros instrumentos de cuerda y viento (85).

Como testimonio de la gran importancia que tuvo este cordófono durante la Edad Media tenemos las innumerables citas del mismo contenidas en los documentos de los diferentes reinos peninsulares. Por ellas se sabe que muchos de los arpistas que tocaron en nuestro suelo habían venido de Inglaterra, especialmente algunos de los que animaron la corte de Pedro IV el Ceremonioso y de su hijo Juan I. Así, "Agnes, juglaressa d'Anglaterra" que recibe un don de 22 solidos jaccenses del rey Pedro el Ceremonioso en 1337. Unos años más tarde, en 1344, se presenta "Margarita, juglaressa anglesa". Destaca también Catalina, juglaressa inglesa que canta acompañándose del arpa (86).

Por otra parte, el rey navarro Carlos el Malo en febrero de 1384 regaló "treinta florines a una inglesa, juglaressa del arpa, en Olite". El 2 de Agosto concede 40 libras "a maestre Tomás, juglar de arpa, inglés por dono... a yr a su tierra". Un año más tarde, el mismo monarca encarga a un cierto Wautier, arpero inglés, envenenar al rey de Francia, acción que fracasa. Ya en el s.XV se si-

que detectando la presencia de arpistas ingleses en la corte de Navarra, como John de Oldfeld, "arpero del príncipe don Carlos de Viana y de las infantas", quien empezó a servir en el año 1435. Pero los arpistas extranjeros no sólo eran ingleses sino que también los había flamencos, como Guillem de Holanda, que recibe 15 libras como "sonador de arpa" en el año 1403, también en la corte de Navarra (87). Es curioso destacar, a la vista de estos documentos, la gran cantidad de mujeres arpistas, lo que indica las especiales aptitudes que debían tener para tañer este instrumento. Además, se comprueba que desde los tiempos medievales se inicia esta selección que perdurará hasta nuestros días. No hay que olvidar que la mayor parte de nuestros arpistas actuales son mujeres, aunque hay excepciones, claro está.

Si al servicio de Juan I de Aragón aún existen arpistas ingleses, como "Gauter de la arpa" o incluso franceses como Jaquet de Troya, Pere de Bar, su hijo Johan de Bar y Marti Armer (88) ya en la corte de Alfonso V el Magnánimo los juglares de arpa son españoles. Uno de los más famosos es Eduardo de Vallsecha, que sirvió en la corte desde 1417 juntamente con otro arpista, pues era costumbre la existencia simultánea en las cortes de dos intérpretes de este instrumento (89).

Veamos, por último, la cuestión de la terminología de este cordófono a lo largo del período medieval.

El término arpa aparece por primera vez en el s. XIII en el "Libro de Alexandre". Anteriormente en los textos se designaba con los términos latinos "cithara",

"sambuca" y "psalterium": El primero es un vocablo genérico que indica cualquier instrumento de cuerdas pulsadas, como ya se ha visto. Con este carácter genérico aparece en el Canto epitalámico a Leodegundia en el siglo IX: "Nervi reperculsi manu cithariste..." o en la "Chronica Adefonsi Imperatoris" del s.XII, donde refiriéndose a la entrada de este monarca por primera vez en Zaragoza en el año 1.134, el cronista dice: "omnes principes civitatis et tota plebs exierunt obviam ei cum tympanis, et citharis, et psalteriis..." (Apéndice, pág. LXXVII). En ninguno de estos dos casos podemos afirmar que el término "cithara" aluda al arpa, aunque quizás así fuera. Sin embargo, en el texto del Beato que se encuentra en la Catedral de Burgo de Osma, la palabra "cithara" se refiere al arpa, porque los instrumentos que llevan los ángeles de la miniatura -que está debajo del texto referido- son auténticas arpas.

El término "sambuca", en cambio, es más concreto y casi siempre alude a este instrumento. Hablamos de él al analizar las "Etimologías" de S. Isidoro en el capítulo sobre "Fuentes literarias". Siglos más tarde, aparece en el Códice Calixtino (12 tercio del s.XII) refiriéndose con toda probabilidad al arpa: "Alii citharis psallent, alii tubiis, alii sambucis, alii violis..." H. Anglés (90) traduce por arpa este término "sambuca", traducción que nos parece correcta.

El término "psalterium" antes del s.IX designa el arpa vertical angular, como ya dijimos, y así la describe el texto isidoriano. Juan Gil de Zamora, en el s.XIII,

toma esta descripción de S. Isidoro (Apéndice, págs. IX y XXXVI) y no aporta ningún nuevo dato.

Si dejamos los textos latinos y pasamos a los escritos en lengua romance, vemos que el arpa aparece por primera vez en el "Libro de Alexandre":

"El pleyto de ioglares era fiera nota

Auye hy simfonía, arba, giga e rota"

Se trata de la copla 1383 del ms. de Osuna. En cambio, en el ms. de París aparece con la grafía "farpa" en la copla 1525.

Los poetas a partir de entonces nombran el arpa con mucha frecuencia. El Poema de Alfonso XI (1ª mitad del s.XIV) en las estrofas 409 y 410 habla de ella y nos especifica que daba sonidos dobles, es decir, que una mano del ejecutante iba haciendo la melodía y la otra la acompañaba con un sencillo contrapunto:

"Otros estromentos mill,

Con la farpa de don Tristán

Que da los puntos doblados,

Con que falaga el loçano,

E todos los enamorados

En el tiempo del verano"

El "Libro de Buen Amor" del Arcipreste de Hita (s.XIV) en la estrofa 1230 también menciona el arpa y la acopla a un cordófono frotado:

"Medio caño e harpa con el rrabé morisco,

entre ellos alegranza al galipe francisco"

Un siglo más tarde Juan del Enzina la incluye en la relación instrumental de su "Triunfo de Amor":

"Clavicémbalos, salterios

Harpa, manaulo sonoro"

Y Miçer Francisco Imperial en el "Desir al nasçimien
to de nostro señor el rey don Juan II" contenido en el
Cancionero de Baena también nombra el arpa:

"En bozes baxas e de las mayores

Duçainas e farpas otro sy sonnavan"

Este mismo poeta en su "Desir a las syete virtudes"
hace uso de distinta grafía para nombrar el arpa:

"Harpa, duçayna, vyhuela de arco"

Y con esta última grafía otro poeta del Cancionero
de Baena, Juan Alfonso, en su "Replicaçion contra Ferrant
Manuel" cita también el arpa:

"En Harpa ó guitarra echado de cuesta,"

Además de las citas poéticas el término arpa apare-
ce en multitud de documentos de las Cancillerías reales
a partir del s.XIII.

De todo esto se deduce una vez más la gran importan-
cia que tuvo este instrumento de cuerdas punteadas en to
dos los ambientes de la sociedad medieval, en la que fue
tan apreciado no sólo en las cortes por los reyes y la
nobleza, sino también por los poetas y por las clases po
pulares, que lo utilizaban para acompañar sus canciones.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XI

Barcelona

Miniatura de un códice catalán del Museo Diocesano (nº 8011). Arpa vertical angular, a la que le falta la columna. Tiene ocho cuerdas. En la parte superior se ven las clavijas. La tañe el rey David sentado, apoyándola entre sus rodillas. H. Anglés cree que es un salterio, pero nosotros pensamos que es un arpa (fig. 5 a). Tomado de H. ANGLES, La música a Catalunya fins al segle XIII Barcelona 1935, pág. 103

León

Relieve de la enjuta izquierda. Portada del Cordero de la iglesia de S. Isidoro (estilo románico). Arpa vertical angular con siete cuerdas. No se distingue bien si tiene columna, aunque quizás el artista la hizo coincidir con el final del relieve. Las cuerdas se ven sujetas, tanto en la caja de resonancia como en el cuello o clavijero, por una especie de botones. La tañe un juglar apoyándola en la rodilla derecha junto a otros juglares instrumentistas (fig. 2 a) I. V.

Soria

Folio 129 del Beato de Burgo de Osma. Archivo de la Catedral (ms. I). Su procedencia es desconocida (estilo románico, año 1086). Esta miniatura presenta al Cordero Místico en el centro rodeado de santos. Cuatro de ellos pulsar arpas angulares sin columna. El número de cuer-

das varía de una a otra. Hay dos con siete cuerdas, una con ocho y otra con nueve. Los dos montantes, es decir, la caja de resonancia y el clavijero tienen el mismo ancho. Las clavijas son muy largas. Dos de los personajes pulsan las cuerdas con la mano derecha, mientras que los otros dos lo hacen con la izquierda, siguiendo los dictados de la simetría (lám. 6) I. V.

Folio 73 v. del Beato de Burgo de Osma. Archivo de la Catedral (ms. I). Su procedencia es desconocida (año 1086, estilo románico). En el centro de esta miniatura se encuentra Cristo dentro de la mandorla, rodeado de ángeles. En las esquinas los símbolos de los evangelistas. Cinco de los ángeles tañen arpas angulares. Algunas tienen forma de triángulo rectángulo, cuya hipotenusa hace de clavijero. El número de cuerdas varía. Una tiene seis cuerdas, otra siete, otra ocho y dos diez (lám. 5) I. V.

Folio 133 del Beato de Burgo de Osma. Archivo de la Catedral (ms. I). Su procedencia es desconocida (año 1086, estilo románico). Esta miniatura presenta a siete ángeles en la parte superior con las siete plagas en sus manos. En la inferior igual número de ángeles con arpas. El texto latino reza: "VII angeli stantes super mare vitreum habentes citharas in manibus". Como se puede ver, las arpas son denominadas cítaras en este códice. El modelo de éstas es igual a las otras de este mismo manuscrito: angulares, sin columna y con número de cuerdas variable. Hay dos de ocho cuerdas, dos de siete, una de seis, otra de once y otra de trece. Las sostienen los án

geles con la mano izquierda, mientras que con la derecha pulsan las cuerdas (fig. 3 a y lám. 7) I. V.

Francia

Fol. 64 v. de la Biblia de S. Pedro de Roda (hacia el año 1000). Biblioteca Nacional de París (ms. lat. 6²). Arpa vertical angular con trece cuerdas. Carece de columna. El clavijero está formado por dos palos paralelos, el inferior termina en talla de cabeza de animal. La tañe con los dedos uno de los personajes que adoran la estatua de Nabucodonosor. J. F. Lamaña (84) cree que es una rota, pero disintimos de su opinión, puesto que no vemos ninguna talla paralela a las cuerdas propia de este instrumento (fig. 4 a). Tomado de H. ANGLES, op. cit. pág. 102

Folio 7 v. del manuscrito latino 11550. Biblioteca Nacional de París. Arpa con columna curva y clavijero recto. En el vértice de éstos hay una cabeza de animal. Tiene nueve cuerdas y sus correspondientes clavijas. Es tañida por un juglar junto a otros juglares músicos. En el centro el rey David tañendo la lira. El juglar sostiene en su mano izquierda una larga llave de afinar que va unida al arpa por medio de un cordón (fig. 2 b). Tomado de C. SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales, Ed. Centurión, Buenos Aires 1947, lám. XV

SIGLO XII

Avila

Enjuta de los arcos que sostienen el sepulcro de los Stos.

hermanos mártires Vicente, Sabina y Cristeta. Basilica de S. Vicente (estilo románico). Arpa angular con columna. En el vértice que forman el clavijero y la columna tiene una voluta. Posee unas seis o siete cuerdas. La tañe el rey David sentado en un pequeño banco, apoyándola sobre sus rodillas (fig. 7 a) I. V.

Bafcelona

Pintura mural románica procedente de S. Juan de Bohí (Lérida). Actualmente en el Museo de Arte de Cataluña (año 1100). Arpa muy sencilla formada por dos montantes en ángulo. Carece de columna. Tiene ocho cuerdas y las más largas están curvadas. Es un dibujo hecho con mucho descuido, pues una cuerda que no esté tensa no puede vibrar. La tañe un juglar de pie sobre un taburete, mientras otros juglares hacen juegos de mano (fig. 4 b) I. V.

Burgos

Archivolta del pórtico de la iglesia de Ahedo de Butrón (estilo románico). Arpa pequeña con la columna ligeramente curvada y la caja de resonancia y el clavijero rectos. Tiene seis cuerdas. La tañe un anciano del Apocalipsis (3º dcha.) (fig. 6 b) I. V.

Archivolta del pórtico de la iglesia de Ahedo de Butrón (estilo románico). Arpa muy peculiar de forma cuadrangular, ya que la caja de resonancia se dobla y configura un ángulo llano. El clavijero es recto. No parece que tenga columna. La caja y el clavijero están decorados con líneas entrecruzadas. Tiene seis cuerdas que afina el an-

ciano del Apocalipsis (42 izqda.) que la sostiene sobre sus rodillas (fig. 6 a) I. V.

La Coruña

Archivolta del Pórtico de la Gloria, obra del maestro Nateo. Catedral de Santiago de Compostela (estilo románico). Hay dos arpas muy bellas y esbeltas que están influidas por las anglosajonas, tañidas por ancianos del Apocalipsis (82 y 192 izqda. y dcha. respectivamente) que en sus rodillas las apoyan. Las columnas son ligeramente curvadas y tienen doce cuerdas. En el vértice formado por la columna y la consola hay una cabeza de animal. En el vértice inferior, entre la caja de resonancia y la columna, aparece una voluta. Los dos instrumentos son iguales (fig. 9 a y láms. 13 y 14) I. V.

Gerona

Sección inferior del lateral izquierdo de la portada del Monasterio de Sta. María de Ripoll (estilo románico). Arpa sencilla con la columna curvada y el clavijero recto. Tiene doce cuerdas. Está influida por las francesas. Es del tipo A. La tañe un juglar sentado, mientras otros dos de pie tañen la vihuela de arco y la giga, y otro tercero danza. H. Anglés (85) piensa que es un salterio (lám. 12) I. V.

Huesca

Capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca (estilo románico). Arpa sencilla con clavijero recto, la columna está esculpida en segundo plano y es curvada. Tiene

ocho cuerdas. Es tañida por un juglar. Es del tipo que llamamos A y está influida por el arpa francesa (fig. 10 a) I. V.

Capitel del claustro de S. Pedro el Viejo (estilo románico). Arpa de dimensiones bastante grandes. Forma cuadrangular, pues la caja de resonancia se dobla configurando dos secciones. Tiene siete cuerdas, de las que tres parten de la caja de resonancia y cuatro del cuarto lado que está apoyado en el suelo. No se ve si tiene columna. Pertenece al tipo B y tiene influencia irlandesa. La tañe una juglaresa sentada y el instrumento le llega a la altura de la cabeza (fig. 11 a y lám. 24) I. V.

Lérida

Archivolta de la portada de la iglesia de Covet (1ª mitad del s. XII, estilo románico). Arpa sencilla con el clavijero recto y la columna curva. Tiene unas cinco cuerdas. Es del tipo A, de la región catalano-aragonesa. Tomado de J. GUDIOL y J. A. GAYA NUÑO, Arquitectura y escultura románicas, en "Ars Hispaniae" V, Ed. Plus Ultra, Madrid 1948, fig. 81 en pág. 51

Inicial de la Biblia de Lérida (estilo románico). Museo Diocesano. Procede de Calatayud. Arpa vertical angular sin columna, el clavijero finaliza en una talla de cabeza de animal. Tiene quince cuerdas. Un juglar afina sus cuerdas con una llave de afinar. Tomado de J. DOMÍNGUEZ BORDONA, Miniatura en "Ars Hispaniae" XVIII, Ed. Plus Ultra. Madrid 1962, fig. 74

Madrid

Inicial de un salmo en el fol. 179 v. de la biblia de Avila (estilo románico). Biblioteca Nacional. Arpa de dimensiones muy reducidas, vertical angular. Las cuerdas están divididas en cinco grupos por una cuerda al pare - cer más gruesa. Cada grupo tiene cuatro cuerdas. La tañe el rey David. En la parte superior se ve una llave de afinar. Este instrumento podría considerarse también una rota, pero no se aprecia si la caja de resonancia abarca todas las cuerdas (fig. 5 b) I. V.

Miniatura de un manuscrito (estilo románico) de la Biblioteca Nacional. Arpa cuadrangular, pues el vértice del triángulo está truncado. La caja de resonancia apenas se ve. El clavijero termina en una especie de hoja. Tiene diecisiete cuerdas y se sujetan al cuarto palo. El rey David la tañe sentado y la apoya sobre sus rodillas. Es un instrumento un tanto fantaseado (fig. 12 a) I. V.

Salamanca

Archivolta de la puerta sur de la Catedral de Ciudad Rodrigo (estilo románico). Arpa bastante particular, pues sus cuerdas parten del vértice inferior formado por la caja de resonancia y la columna. Las cuerdas forman grupos, pero no puede calcularse su número, porque el relieve está muy deteriorado. La tañe el rey David (fig. 8 b). IV

Santander

Canecillo del ábside de la iglesia de Sta. María de Yermo (estilo románico). Arpa vertical angular muy sencilla. No se aprecian detalles. La tañe un cabrito. Tomado de M. A. GARCIA GUINEA, El románico en Santander, I

Ed. de Librería Estudio, Santander 1979, pág. 397 y fig. 409

Canecillo del muro sur del presbiterio de la iglesia de S. Pedro de Cervatos (Estilo románico). Arpa vertical angular muy sencilla. Está de perfil por lo que no pueden apreciarse más detalles. La tañe un juglar. Tomado de M.A. GARCIA GUINEA, op. cit. II, pág. 359 y fig. 610

Archivolta de la portada principal en el muro oeste de la iglesia de Sta. María de Plasencia (estilo románico). Arpa con la caja y el clavicordio rectos, mientras que la columna es curvada. Tiene siete cuerdas dobles que parten de la columna y van a parar, unas a la caja y otras al clavicordio. La tañen dos personajes al mismo tiempo: un hombre y una mujer. Es un instrumento fantaseado. Tomado de M.A. GARCIA GUINEA, op. cit. I, pág. 512 y fig. 482

Segovia

Capitel de la iglesia de S. Martín (estilo románico). Arpa muy sencilla, cuyos detalles no pueden apreciarse porque el relieve está muy deteriorado. La tañe el rey David. Es vertical y angular y no tiene columna. Quizá pueda considerarse una rota. I. V.

Soria

Capitel de la portada de la iglesia de Torreandaluze (estilo románico). Arpa angular. No se puede apreciar ningún rasgo por estar la piedra muy erosionada. La

tañe un anciano. Al igual que la anterior, también puede considerarse una rota. I. V.

Archivolta de la portada principal de la iglesia de Sto. Domingo (estilo románico). Arpa muy sencilla con la columna ligeramente curvada y el claviijero recto. Tiene diez cuerdas. En la parte superior se ve la llave de afimar. La tañe un anciano del Apocalipsis (lám. 23) I. V.

Zamora

Archivolta de la portada septentrional de la Colegiata de Sta. María la Mayor de Toro. Arpa sencilla con claviijero y columna ligeramente curvados. No puede calcularse el número de cuerdas. Influida por las anglosajonas. La tañe un anciano del Apocalipsis. I. V.

Zaragoza

Decoración escultórica del interior del ábside (estilo románico) de la Seo. Arpa con la columna y el claviijero curvados. Tiene once cuerdas. Se puede relacionar con las anglosajonas. La tañe un juglar mientras danza Salomé. Tomado de F. TORRALBA SORIANO, Aragón. Tierras de España. "Fundación Juan March", Ed. Nogués, Madrid 1977, lám. 50, pág. 165

Capitel de la portada oeste de la iglesia del Salvador de Egea de los Caballeros (estilo románico). Arpa con la columna casi recta; quizá tenga forma un tanto cuadrangular, pero no se percibe bien si el vértice del triángulo lo tiene truncado. En el claviijero hay una talla de cabeza de animal, cercana a la unión con la

columna. No se ven bien las cuerdas. La tañe un juglar mientras danza Salomé. El clavijero y la caja de resonancia están decorados a base de líneas entrecruzadas. Esta iglesia es del mismo artista que realizó la de S. Pedro el Viejo y la ermita de S. Jaime de Agüero. Ambas en Huesca (68) (fig. 7 b) I. V.

SIGLO XIII

Burgos

Pintura de la galería oriental del claustro del Monasterio de Sto. Domingo de Silos (estilo románico). Arpa muy sencilla, vertical angular, sólo queda de ella el marco, porque la pintura está muy deteriorada. La tañe un demonio mientras danza una bailarina. En el clavijero hay una llave de afinar. I. V.

Archivolta de la portada de la iglesia de Sasamón. Arpa con la columna curvada y el clavijero recto. No están esculpidas las cuerdas. En los vértices formados por la caja de resonancia y la columna y entre ésta y el clavijero hay tallas de cabezas de animales. Se ve la llave de afinar en el clavijero. La tañe un anciano del Apocalipsis (3ª izqda.) (fig. 12 b) I. V.

La Coruña

Ménsula del salón del palacio del arzobispo Gelmírez. Santiago de Compostela (protogótico, 1ª mitad del s. XIII) Arpa con columna y clavijero curvados. La caja de resonancia no se ve bien, ya que el relieve está muy deteriorado. Tiene diez cuerdas, tres de ellas van a parar a la columna y el resto al clavijero. En el vértice de éste

con la columna hay una talla de cabeza de animal. Está influenciada por las arpas anglosajonas. I. V.

Huesca

Capitel de la ermita de S. Jaime de Agüero (1ª mitad del s. XIII, estilo románico). Es del mismo autor que las iglesias de S. Pedro el Viejo de Huesca y la de Egea de los Caballeros. Arpa cuadrangular del tipo que hemos llamado B, en la región catalo-aragonesa. Está influida por las irlandesas. Tiene siete cuerdas y la columna. No se ve el cuerto palo que está apoyado en el suelo, ya que queda oculto por las piernas del ejecutante. Este es un juglar que está sentado mientras danza Salomé. Al otro lado otro juglar tañe una vihuela de arco (lám. 25) I.V.

León

Archivolta de la portada de S. Juan (lado del Evangelio) en la fachada principal de la Catedral (estilo gótico). Arpa con la columna curvada. Está de perfil y no se pueden ver muchos detalles. Tiene una llave de afinar en el claviijero. La tañe un anciano del Apocalipsis (2ª izqda.) Decoración a base de puntos. III. V.

Lérida

Capitel del claustro de la Catedral Vieja (estilo románico). Arpa cuadrangular un tanto fantaseada. Es del tipo que llamamos B en la región calalano-aragonesa, influida por las irlandesas. Tiene una abultada caja de resonancia con un agujero tornavoz en forma de estrella. La columna está formada por dos palos que dibujan un ángulo.

Tiene solamente cuatro cuerdas. Es de menor tamaño que las otras cuadrangulares, pues el rey David que la tañe la apoya sobre sus rodillas (fig. 11 b). Tomado de H.ANGLES, op. cit., pág. 89

Madrid

B inicial de un manuscrito de la Biblioteca Nacional. Arpa con la columna curvada. La caja de resonancia es abultada con ornamentación vegetal. Tiene siete cuerdas. La tañe el rey David sentado en su trono (fig. 13 a) I. V.

Miniatura del Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X el Sabio. Códice T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Arpa muy curiosa, pues es el instrumento de los sirios y el "nebel" de los hebreos. La caja de resonancia se curva en la parte superior y se alarga hacia la inferior en una gran voluta que descansa en el suelo. Carece de columna. El clavijero está en la parte inferior y no se ven las clavijas. La caja de resonancia está decorada con unos festones en el sector exterior, mientras que en el interior tiene una hilera de puntos. Tiene once pares de cuerdas y la tañe una niña morisca (fig. 14 a). Tomado de J. RIAÑO, Critical et Bibliographical Notes of Early Spanish Music, London 1887, pág. 122, fig. 52

Miniatura del Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X el Sabio. Códice T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Arpa vertical angular. Es muy sencilla, con la columna y el clavijero rec

tos. Tiene catorce cuerdas y sus correspondientes clavijas. La tañe un juglar (fig. 14 b). I. V.

Miniatura de la cantiga nº 380 de Alfonso X el Sabio. Código b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Dos arpas iguales, románicas, con la caja de resonancia abultada, clavijero y columna curvados. En el vértice que forman estos dos últimos hay una talla de cabeza de animal. Tienen doce cuerdas. Son tañidas por juglares ancianos (lám. 45). I. V.

Navarra

Abside de la Iglesia del Cerco de Artajona. Pinturas de la enjuta de un arco. Maestro de Artajona. Museo de Arte de Pamplona. Arpa un tanto fantaseada con la caja de resonancia ligeramente curvada y la columna recta. El clavijero termina en una especie de flor de lis. No tiene pintadas las cuerdas. La tañe un ángel (fig. 13 b) I.V.

Orense

Archivolta del Pórtico del Paraíso de la Catedral (protogótico, 1ª mitad del S.XIII). Es un arpa parecida a las del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Tiene catorce cuerdas. La columna y el clavijero están ligeramente curvados. En el vértice formado por el clavijero y la columna hay una talla de cabeza de animal. Está influida por las arpas anglosajonas (fig.9b y lám. 20). I. V.

Salamanca

Archivolta de la Puerta de la Virgen (estilo gótico) de la Catedral de Ciudad Rodrigo. Arpa muy particular, dife

rente del resto de sus congéneres. En el vértice inferior tiene una gran voluta, de donde parten cuatro de las seis cuerdas que posee; las otras dos salen de la columna que es ligeramente curvada. Pensamos que este modelo, junto con el de la puerta sur de la misma Catedral, no responde a la realidad. La tañe un anciano del Apocalipsis (fig. 8 a). I. V.

Zamora

Archivolta de la puerta occidental de la Colegiata de Toro (año 1260, estilo gótico). Arpa con la columna y el claviijero curvados. No puede calcularse el número de cuerdas. El rey que la sostiene sobre sus rodillas está afinando las cuerdas con la mano izquierda, mientras que con la derecha las puntea. Se parece a las arpas de Galicia que están influidas por las anglosajonas. I. V.

SIGLO XIV

Alava

Archivolta de la portada principal de la Iglesia de Sta. María de Suso o Catedral Vieja de Vitoria. Arpa con la columna curva y el claviijero recto. Las cuerdas las tiene agrupadas en conjuntos de cuatro. La sostiene un anciano del Apocalipsis mientras afina las cuerdas con una llave de afinar (fig. 10 b). I. V.

Asturias

Capitel del claustro de la Catedral de Oviedo. Arpa con el claviijero y la columna curvados, como la del Pórtico de la Gloria de la Catedral compostelana y, por lo tanto, con influencia anglosajona de la "cithara anglica" del

manuscrito de S. Blas. No tiene esculpidas las cuerdas. La tañe un centauro. I. V.

Barcelona

"La Virgen con el Niño" Tabla del Retablo de la Virgen de Gonzalo Pérez (fines del s. XIV, estilo gótico internacional). Propiedad de D. Rómulo Bosch Catarineu. Arpa románica. La caja de resonancia está formada por un tablón. Tiene once cuerdas. La tañe un ángel (fig. 15 b) I. V.

"La Virgen y el Niño" Pintura sobre tabla de los Hnos. Serra (estilo italogótico). Calle central del retablo de la iglesia de Sta. Agueda. Procede de la iglesia de Abella (Lérida). Arpa románica con doce cuerdas. En cada vértice hay una talla de cabeza de animal. La tañe un ángel (fig. 16 a) I. V.

Castellón de la Plana

"La Virgen y el Niño" Tabla central del retablo de S. Martín y Sta. Agueda de Lorenzo de Zaragoza (estilo gótico internacional, año 1395). Ermita de S. Roque de Jérica. Arpa románica muy sencilla. La pintura está muy deteriorada y no se aprecian bien sus rasgos. La tañe un ángel I. V.

Córdoba

"Sagrada Familia" Bajorrelieve en alabastro. Museo Provincial. Arpa románica muy simple. No tiene esculpidas las cuerdas. La tañe un ángel. I. V.

La Coruña

Archivolta de la portada de la iglesia de S. Martín de Noya (estilo gótico con influencia compostelana). Arpa románica muy sencilla. No se aprecia el número de cuerdas. La tañe un anciano del Apocalipsis. Tomado de M. GONZALEZ GARCES, La Coruña, Ed. Everet, León 1968, pág. 159

Madrid

Puerta del tríptico-relicario del Monasterio de Piedra del Maestro del Monasterio de Piedra (año 1390, estilo gótico internacional). Academia de la Historia. Arpa románica muy decorada. La caja de resonancia se abulta hacia la línea media. Tiene dos orificios tornavoces. La columna tiene forma de ave muy estilizada, cuyo pico sostiene una cabeza de animal que hay al final de la consola. Por la otra parte la cola del ave se arrolla al cuello de una cabeza humana colocada al final de la caja de resonancia. Tiene veintinueve cuerdas en doble hilera: quince en la parte delantera y catorce en la trasera. Así pues, es un arpa cromática. La tañe un ángel (lám. 62) I. V.

B inicial del folio 15 del manuscrito "Gaudie Beata Maria", códice Q II 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Arpa románica con la caja de resonancia abultada y decorada con unos puntos y unas medias lunas. No se ven sus cuerdas. El vértice inferior, que está en vuelto en la funda protectora, descansa sobre una mesa. A su lado el rey David (fig. 16 b) I. V.

Navarra

Miniatura con la coronación de una reina. "Liber Regalis" o Ceremonial de la corte de Inglaterra. Archivo de Navarra. Pamplona. Arpa románica muy sencilla. No se ve el número de cuerdas. El vértice inferior queda oculto por la rodilla del ángel que la tañe. I. V.

Sevilla

Relieve en alabastro del Museo de Bellas Artes. Arpa románica muy sencilla. No tiene esculpidas las cuerdas. La tañe un ángel. I. V.

Toledo

Figuras de los pináculos en los muros laterales que cierran la Capilla Mayor de la Catedral (estilo gótico). Arpa románica parecida a la irlandesa por su abultada caja de resonancia. Está de perfil en la fotografía y no se pueden apreciar otros rasgos. La tañe un ángel. (lám. 63) I. V.

B inicial de una página miniada de una Biblia en pergamino. Archivo de la Catedral (cajón 2, nº 5). Arpa románica. No se ve la columna, aunque es probable que ésta forme parte de la voluta exterior. Tiene siete cuerdas. La tañe el rey David. I. V.

Valencia

"La Virgen y el Niño" Espina del retablo de S. Vicente y S. Esteban del Maestro de Liria (estilo gótico internacional). Iglesia de la Sangre de Liria. Arpa románica. La caja de resonancia es aún una especie de tablón. El cla-

vijero se divide en dos tramos. Tiene doce cuerdas. La tañe un ángel en un jardín. (fig. 17 b) I. V.

Zaragoza

Folio 3 de un códice miniado, propiedad de la Sra. Montserrat de Pano. Arpa románica. Tanto la caja de resonancia como la columna terminan en unas volutas por encima del claviijero. Tiene nueve cuerdas. La tañe el rey David en una B inicial. (fig. 18 b) I. V.

Portugal

Miniatura del "Cancionero de Ajuda" Arpa románica. La columna está dividida en tres tramos. No tiene pintadas las cuerdas, pero en la caja de resonancia tiene ocho orificios donde con toda seguridad irían arrolladas. La tañe un juglar (fig. 18 a). Tomado de R. MENDEZ PICAL, Poesía juglaresca y juglares, Madrid 1924, pág. 212

SIGLO XV

Avila

Libro de Coro del Archivo de la Catedral (fol. 1: David) Está miniado por Juan de Carrión: "Johan de Carrión me fecit" Es anterior a 1496, realizado bajo el pontificado de D. Francisco Sánchez de Toledo (1493-1496) o en el de su famoso antecesor Fr. Fernando de Telavera (1485-1493). Arpa románica. La columna y el claviijero forman una misma curva. No se ve el número de cuerdas. Es tañida por el rey David (fig. 19 a). Tomado de DOMINGUEZ BORDONA, Las miniaturas españolas, Barcelona 1930, T.II, Lám.133

Baleares

"La Coronación de la Virgen". Pintura anónima sobre tabla de la parroquia de Selva. Mallorca. Arpa románica con la columna ligeramente curvada terminando en voluta. No se aprecia el número de cuerdas. La tañe un ángel. Tomado de G. LLOMPART, C.R., La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía II; Ed.L.Ripoll, Palma de Mallorca, 1977, lám. 117 a

"Nuestra Sra. del Buen Camino". Pintura sobre tabla de Rafael Moguer (estilo hispanoflamenco). Parroquia de Sta. Cruz en Palma de Mallorca. Arpa románica. La caja de resonancia es sólo un tablón. No tiene pintadas las cuerdas. La tañe un ángel. Tomado de G.LLOMPART, op. cit. lám. 96

Barcelona

"La Virgen de la Leche". Pintura sobre tabla de Ramón Mur (estilo gótico internacional) Museo de Arte de Cataluña. Arpa románica con la columna muy curvada. El claviijero describe a su vez una amplia curva en forma de S. La caja de resonancia es abultada. Tiene doce cuerdas. La tañe un ángel junto a la Virgen y el Niño. Tomado de M.OLIVAR, Museo de arte de Cataluña, Ed.Salvat, Pamplona 1964, pág. 96

"La Virgen y el Niño" del retablo de "Nra.Sra. de todos los santos" de Pedro Serra (estilo italogótico). Museo de Arte de Cataluña. Procede de Tortosa. Arpa románica. En cada vértice tiene una cabeza de animal. La ca

ja de resonancia no es muy abultada. El número de cuerdas no puede precisarse; unas cuantas van a parar a la columna. La tañe un ángel. I. V.

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla del círculo de Pedro Nicolau (estilo gótico internacional). Sala capitular de la Catedral. Arpa románica. La caja de resonancia es abultada. El número de cuerdas no puede calcularse. La tañe un ángel. I. V.

"La Virgen con el Niño". Tabla central del retablo de Todos los Santos de Pedro Serra (estilo itálico-gótico). Museo diocesano. Procede de San Cugat del Vallés. Arpa románica. En los vértices cabezas de animales. Tiene once cuerdas. La tañe un ángel. (lam. 71) I. V.

Sector E del techo de la Capilla de la Casa de los Dalmaes (estilo gótico, principio del s.XV) Arpa románica con el clavijero muy curvado, terminando sus extremos en volutas. No se ve el número de cuerdas. La tañe un ángel. Tomado de J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la Casa de Barcelona, Separata de "Miscellanea Barcinanensia"XXI-XXII, Barcelona 1969 fig. 38 y 39

Sector A del techo de la Capilla de la Casa de los Dalmaes (estilo gótico) Dos arpas románicas con los clavijeros muy curvados. Tienen doce cuerdas, tañidas por ángeles. Tomado de J.M. LAMAÑA, op. cit., fig. 6, 38 y 39 (Ver lám. 69)

Medallón superior del techo de la Capilla de la Casa de

los Dalmases (estilo gótico). Arpa románica. No tiene esculpidas las cuerdas. La tañe un ángel (lám. 67) Tomado de J.H. LAMAÑA, op. cit. fig. 37, 38 y 39

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre tabla de Miguel Ximenez (estilo hispano-flamenco). Colección Nateu. Peralada. Arpa gótica (?) No se ve la columna ni el número de cuerdas. La caja de resonancia es muy delgada. Es más estilizada que las arpas románicas. La tañe un ángel. I. V.

"La Virgen y el Niño" del Maestro de Montesión (estilo gótico internacional) Colección Nateu. Peralada. Arpa románica muy sencilla. Tiene unas dieciocho cuerdas. La tañe un ángel. I. V.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Tabla central del retablo de S. Nicolás de Jacomart (concluido por Rexach) Estilo hispanoflamenco. Colección Amatller. Arpa románica. El clavijero³⁴ curvado en forma de S. No se ve su número de cuerdas. La tañe un ángel. (lám. 75) I. V.

"La Virgen con ángeles músicos". Pintura sobre tabla del Maestro de Fonollosa (principio del s.XV, estilo gótico internacional) Colección Muntadas. Badalona. Arpa románica. La columna es muy larga y no tiene pintadas las cuerdas. La tañe un ángel (fig. 20 b) I. V.

"La Virgen de Longares". Pintura sobre tabla, anónima, de principios del s.XV (estilo gótico internacional aragonés). Arpa románica. En los vértices tiene tallas de ca

bez as de animal. No se ven las cuerdas. La tañe un án - gel. Tomado de J. GUDIOL, Pintura gótica, "Ars Hispaniae" IX, Ed. Plus Ultra, Madrid 1955, fig. 127 en pág. 158

"La Coronación de la Virgen" del Maestro de Guimerá (?). Colección Dalmau. Arpa románica con quince cuerdas. El clavijero tiene forma de S. La tañe un ángel. (fig. 20 a) Tomado de H. ANGLES, La Música a Catalunya fins al segle XIII, Barcelona 1935, pág. 114

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla de Bernardo Martorell (estilo gótico internacional). Colección Viñas. Arpa románica. La parte inferior queda oculta y tiene diecisiete cuerdas. La tañe un ángel. (lam. 74) I. V.

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla de Jaime Cabrera (estilo gótico internacional). Colección Viñas. Arpa románica muy parecida a la irlandesa, con la caja de resonancia muy abultada y la columna muy curvada en su parte inferior. Sin embargo, su tamaño no es muy grande. Tiene trece cuerdas. Unas cuantas van a parar a la columna. La tañe un ángel. (fig. 19 b) I. V.

"La Virgen con el Niño". Pintura gótica sobre tabla de la colección Soler y March. Arpa románica con doce cuerdas. La tabla que forma la caja de resonancia recibe todas las cuerdas. La tañe un ángel. ^(fig. 152) Tomado de H. ANGLES, op. cit. pág. 87

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Pintura sobre

tabla de Jaime Cabrera (estilo gótico internacional). Museo diocesano de Vich. Arpa románica con trece cuerdas. En el vértice formado por la columna y el clavi-
 ro tiene una talla de cabeza de animal. La tañe un ángel. Tomado de CANON AZNAR, Pintura medieval española, "Summa Artis" XXII, Espasa-Calpe, Madrid 1966, pág.215

"La Virgen y el Niño". Retablo de la iglesia de la Tri-
 nidad (año 1459, estilo hispanoflamenco) Villafranca del Panadés. Arpa románica. En los vértices superiores tiene cabezas de animales. La columna es muy curvada. No se ven las cuerdas. La tañe un ángel. (fig. 21 a) I.V.

Búrgos

"La adoración de los Reyes Magos". Miniatura gótica de un libro litúrgico. Catedral. Arpa románica. El clavi-
 jero está dividido en dos tramos como si formara un co-
 do. No se ve el número de cuerdas. La tañe el rey Da-
 vid en la orla de esta miniatura. I. V.

Retablo gótico anónimo de la iglesia parroquial de Pa-
 lazuelos de Nuño. Arpa gótica. La columna termina en
 una especie de voluta. Tiene seis cuerdas. La tañe el
 rey David. (fig. 34 a) I. V.

"La Virgen de la Leche". Pintura sobre tabla del Maes-
 tro de S.Nicolás (estilo hispanoflamenco). Museo Pro-
 vincial. Procede de Hontoria de la Cantera. Arpa romá-
 nica con la caja de resonancia muy abultada. El clavi-
 jero forma una especie de codo. Tiene unas treinta cuer-
 das. Es un bello instrumento que lo tañe un ángel junto

a la Virgen y el Niño. (lám. 77) I. V.

Cáceres

"La Virgen con el Niño". Miniatura de un "Kyrial". Libro de coro del Monasterio de Guadalupe. Arpa de transición entre el modelo románico y el gótico. La columna es ligeramente curvada y la caja de resonancia un poco abultada. No puede precisarse el número de cuerdas. La tañe un ángel arrodillado. Es de proporciones medianas. I. V.

"La Resurrección del Señor". Miniatura de un "Pasionario". Monasterio de Guadalupe. Arpa de transición entre el modelo románico y el gótico. La columna es ligeramente curvada y sobresale bastante de la altura del clavicordio, obligando a éste a describir una amplia curva. Las cuerdas no están pintadas. Es de proporciones grandes, pues se apoya en el suelo. (fig. 32 a) I. V.

Miniatura de un Libro de Coro del Monasterio de Guadalupe. Arpa gótica. El clavicordio es muy curvado, pero la columna es recta. Tiene diez cuerdas. La tañe un ángel arrodillado, apoyándola en el suelo. (fig. 34 b) I. V.

Miniatura de un Libro de Coro del Monasterio de Guadalupe. Arpa románica. Las cuerdas parten de la columna en lugar de la caja de resonancia y no puede precisarse su número. Es tañida por un ministril en un concierto. I.V.

"Prendimiento de Jesús" Miniatura de un Libro de Coro del Monasterio de Guadalupe. Arpa románica. Es muy sencilla y no se ven sus cuerdas. La toca un angelito en la

orla de esta miniatura. I. V.

"Genealogía del Mesías". Miniatura de un Libro de Coro del Monasterio de Guadalupe. Arpa de transición entre el modelo románico y el gótico. Es de tamaño pequeño y no puede precisarse su número de cuerdas. La tañe el rey David (fig. 32 b) I. V.

Miniatura de un Libro de Coro del Monasterio de Guadalupe, que representa al Papa rodeado de fieles. Arpa gótica. No tiene pintadas las cuerdas. La tañe un angelito. I. V.

Cenefa de la puerta de la iglesia del Monasterio de Guadalupe. Bajorrelieve en bronce repujado con la "adoración de los Reyes Magos". Arpa románica. No tiene esculpidas las cuerdas. La tañe un ángel. I. V.

Cenefa de la puerta de la iglesia del Monasterio de Guadalupe. Bajorrelieve en bronce repujado con la "Circuncisión". Arpa románica parecida a la anterior. La tañe un ángel. I. V.

Castellón de la Plana

"La Virgen con el Niño adorados por ángeles". Pintura gótica sobre tabla de escuela valenciana. Anónima. Se encuentra en el Ayuntamiento de Bechí y procede de la ermita de S. Antonio. Arpa románica. La caja de resonancia es abultada y tiene diecisiete cuerdas. La tañe un ángel. Es semejante al arpa que se encuentra en un tríptico del Museo Arqueológico de Madrid. (fig. 23 a) I. V.

"La Virgen entronizada con ángeles músicos". Tabla central de un retablo gótico del círculo de Martín Torner (estilo hispanoflamenco) Museo catedralicio de Segorbe. Arpa muy fantaseada. La caja de resonancia es plana, lo mismo que el clavijero y la columna. Las cuerdas están en posición horizontal, ya que parten de la caja de resonancia y terminan en la columna. Su número es de doce y hay catorce clavijas. Es imposible ejecutar algún tipo de música en este instrumento. La tañe un ángel. (lám. 79) I. V.

Huesca

"La Coronación de la Virgen". Tabla central del retablo de la capilla de los Dolores en la Catedral de Pedro Zue^{ra} (estilo gótico internacional). Actualmente en el Museo Diocesano. Arpa románica muy sencilla, no puede precisarse el número de cuerdas. La tañe un ángel. I. V.

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla del retablo de "la Virgen adorada por los ángeles" del Maestro de Lana^{ja} (estilo gótico internacional). Iglesia parroquial de Lanaja. Arpa románica. El clavijero forma una S muy pronunciada. No se puede precisar el número de cuerdas. La tañe un ángel (lám. 80) I. V.

"La Coronación de la Virgen". Retablo de "la vida de la Virgen" (destruido en parte en 1936) del Maestro de Lana^{ja} (estilo gótico internacional). Iglesia parroquial de Lanaja. Arpa románica. El clavijero está dividido en dos partes y parece formar un codo. La parte inferior queda oculta por una balaustrada. No se puede precisar el núme

ro de cuerdas. La tañe un ángel (lam. 81) I. V.

Jaén

Inicial de un cantoral de la Catedral (L-24) del primer tercio del s.XVI. Arpa gótica fantaseada. Tiene la columna ligeramente curva, lo mismo que la caja de resonancia. Se estrecha en el vértice inferior. Tiene veintitrés cuerdas dispuestas arbitrariamente, pues unas parten de la caja de resonancia y van a parar a la columna, mientras que otras lo hacen del clavijero finalizando en la columna. Indudablemente este instrumento no responde a una realidad. Está apoyado sobre unas rocas y a su lado un santo arrodillado (fig. 33 b). Tomado de J. HIDALGO OGAYAR, Cantorales de la Catedral de Jaén del primer tercio del s.XVI, Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, año XVIII, nº 72-73, C.S.I.C., Patronato "José María Quadrado", Excma. Diputación de Jaén, Lám. 7

León

Bajorrelieve de la Sillería del coro de la Catedral (estilo gótico). Arpa de transición entre el modelo románico y el gótico. La caja de resonancia es abultada con tres orificios tornavoces y se prolonga sobre el clavijero en una voluta. La columna es ligeramente curvada. Tiene doce cuerdas. Las clavijas son a modo de botones cuadrados. La tañe el rey David (fig. 33 a) I. V.

Bajorrelieve de la Sillería del coro de la Catedral (estilo gótico) Arpa de transición entre el modelo románico y el gótico, muy parecida a la anterior. La columna queda oculta. La tañe el rey David junto a otros tres perso-

najes, entre ellos el rey Salomón con el salterio. I.V.

Bajorrelieve de la Sillería del coro de la Catedral de Artorga (estilo gótico). Arpa de transición entre el modo románico y el gótico. Tiene la columna poco curvada. Tanto ésta como la caja de resonancia terminan en volutas. Tiene trece cuerdas. La tañe el rey David y el instrumento reposa en el suelo. I. V.

Lérida

"S.Vicente". Pintura gótica sobre tabla. Museo diocesano. Arpa románica. El clavijero forma una curva muy ascendente. En lo alto de la caja de resonancia hay una cabeza humana. Esta caja es plana. Tiene unas doce cuerdas. Tomado de J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensis" nº XXXIX, Barcelona 1974, fig. 14

Madrid

"S.Vicente, diácono y mártir". Pintura sobre tabla del Maestro del Arzobispo Dalmau de Mur o Tomás Giner (estilo hispano-flamenco). Museo del Prado, nº 1334. Arpa románica. El clavijero está formado por dos curvas de distinto largo. Las diecisiete cuerdas están sujetas a la caja de resonancia, que es plana, y tiene un pequeño pie con un adorno floral. La tañe un ángel. (Fig. 22 a) I. V.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Tabla central del retablo de "La vida de la Virgen y de S.Francisco" de Nicolás Francés (estilo gótico internacional). Museo

del Prado, nº 2545. Procede de la Bañeza (León). Arpa románica con un tablón por caja de resonancia. En la parte inferior de ésta hay dos agujeros tornavoces. El clavijero forma una curva ascendente, lo que obliga a la columna a describir otra curva mucho más amplia. Tiene trece cuerdas, nueve van a parar a la consola y cuatro a la columna. Aquéllas van sujetas a la caja por medio de unos ganchos en forma de pequeñas alcayatas. La ornamentación es muy sencilla. La tañe un ángel apoyándola sobre un mueble (lám. 84) I. V.

"La Asunción". Tabla del retablo de "La vida de la Virgen y de S. Francisco" de Nicolás Francés (estilo gótico internacional). Museo del Prado nº 2545. Procede de la Bañeza (León). Arpa románica muy sencilla. No puede calcularse el número de cuerdas. La tañe un ángel. I. V.

"La Virgen y el Niño". Tabla central de un tríptico con influencia del Maestro de la Pentecostés de Cardona (estilo Italogótico, principios del s. XV). Museo arqueológico. Arpa románica con nueve cuerdas. La caja de resonancia es muy abultada y sobresale mucho por debajo de la inserción de la columna. Es parecida al instrumento que se encuentra en la pintura "La Virgen y el Niño adorados por ángeles", que procedente de la ermita de S. Antonio, se encuentra en el Ayuntamiento de Bechí. Es tañida por un ángel (fig. 23 a) I. V.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Pintura sobre tabla con el retrato del donante Sperandeo de Santa Fe del Maestro de Lanaja (año 1439), estilo gótico interna-

cional). Museo Lázaro Galdiano. Profede de Tarazona. Arpa románica con diecinueve cuerdas. El cuello es muy curvado, lo mismo que la columna. La caja de resonancia es plana con dos orificios en forma de C. La tañe un ángel (fig. 22 b) I. V.

"La Virgen con el Niño". Miniatura de un Libro de Horas (estilo flamenco). Biblioteca del Palacio Real (ms. con pinturas 1008). Arpa de transición entre el modelo románico y el gótico. Es muy sencilla, tiene la columna casi recta y el cuello forma dos pequeñas curvas. No se ve el número de cuerdas. La tañe un ángel. I. V.

"El Bautismo de Cristo". Miniatura del Libro de Horas de Fernando el Católico (estilo flamenco). Biblioteca del Palacio Real. Arpa románica, igual que la anterior. La tañe un angelito. I. V.

"El Bautismo de Cristo". Miniatura del Libro de Horas de Fernando el Católico (estilo flamenco). Biblioteca del Palacio Real. Arpa románica muy sencilla. El cuello está formado por dos pequeñas curvas. La tañe un angelito en la orla de esta miniatura. I. V.

"La Asunción". Inicial de página miniada de finales del s.XV Colección Amunátegui. Arpa románica con la columna muy curvada. No se ve el número de cuerdas. La tañe un ángel (fig. 21 b) I. V.

"La Asunción". Inicial de página miniada de finales del

s.XV Colección Amunátegui. Arpa románica con el cuello recto. No se aprecia el número de cuerdas. La tañe un ángel. I. V.

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla hispano-flamenca. Colección particular. Arpa románica. La caja de resonancia está formada por un tablón con dos orificios en la parte superior. Tiene nueve cuerdas y el clavijero es muy curvado, sobresaliendo la columna por encima de éste. La tañe un ángel (fig. 23 b) I. V.

"La Coronación de la Virgen". Miniatura del Libro de Horas de Alonso de Zúñiga. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Arpa románica con la columna en forma de S. Tiene dieciséis cuerdas y algunas van a parar a la columna. La tañe un ángel de rodillas. I. V.

"Escena de la vida del rey David". Miniatura del Libro de Horas de Alonso de Zúñiga. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Arpa románica con el cuello doblado en forma de S muy pronunciada. No puede precisarse el número de cuerdas, muchas de ellas van a parar a la columna. Está apoyada en el suelo (fig. 25 a) I. V.

"El Nacimiento". Miniatura de un Libro de Horas, regalado a Felipe II por Alonso de Zúñiga. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Arpa románica. El clavijero está dividido en dos partes que forman ángulo llano. Las cuerdas parten de la columna. Es tañida por un ángel (fig. 25 b) I. V.

Orla de una página miniada del Libro de Horas de Isabel la Católica (estilo flamenco). Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Arpa románica muy pequeña. La columna termina en la parte inferior en una voluta. Tiene siete cuerdas que parten de la columna. La tañe un ángel (fig. 24 a) I. V.

"Genealogía de la Virgen". Miniatura de un Breviario romano. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Arpa románica con siete cuerdas que parten de la columna. La tañe el rey David (fig. 24 b) I. V.

Miniatura del Breviario de Carlos V (s.XVI) Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Arpa románica con doce cuerdas. La columna termina en una voluta por encima del clavijero. La tañe el rey David. I. V.

"La Virgen y el Niño". Calle central del retablo gótico del Monasterio de Santa María del Paular. Arpa gótica con ocho cuerdas, dos de ellas van a parar a la columna que es casi recta. La tañe un ángel (fig. 35 a) I. V.

Parte superior de la puerta izquierda del retablo gótico del Monasterio de El Paular. Arpa gótica, muy parecida a la anterior. No tiene esculpidas las cuerdas, sólo el marco triangular. La tañe un ángel. I. V.

Navarra

"La Coronación de la Virgen". Tabla del retablo de la "Incredulidad de Sto. Tomás". Capilla Caparroso de la Catedral de Pamplona. Arpa románica con quince cuerdas. La caja de resonancia tiene dos orificios tornavoces en

la parte superior. La tañe un ángel (fig. 27 a). I. V.

Fintura gótica sobre tabla del altar del Santo Cristo. Catedral de Pamplona. Arpa románica con la tabla de armonía muy ancha. Tiene dieciséis cuerdas y el clavijero es muy curvado. Sus dimensiones son mayores que las habituales. El rey David la apoya en el suelo y le sobre pasa la cintura. I. V.

Rey David en el guardapolvo del retablo gótico del altar mayor de la Iglesia del Cerco de Artajona, obra de Díaz de Oviedo (estilo hispanoflamenco, año 1497). Arpa románica incompleta, pues media columna queda oculta. Tiene una gran caja de resonancia y cuarenta y tres cuerdas, probablemente por capricho del artista, pues muchas de ellas no sólo terminan en la columna, sino que también parten de ella. La tañe el rey David (fig. 26 a). I. V.

Palencia

"Profetas". Fintura gótica sobre tabla que, procedente de Calzada de los Molinos, se encuentra actualmente en el palacio arzobispal de Palencia. Arpa románica. En el vértice de la columna y el clavijero tiene una cabeza de animal. En la tabla de armonía hay un orificio torna voz. Tiene doce cuerdas que parten equivocadamente de la columna. La tañe el rey David (fig. 26 b). I. V.

Salamanca

Clave de bóveda (estilo gótico) en la entrada de la Universidad. Arpa románica muy fantaseada, ya que a la mitad de la columna tiene una voluta, igual que en la parte in-

ferior de la caja y en el final del claviijero. Tiene nueve cuerdas que parten erróneamente de la columna. Los tres elementos que forman el triángulo están decorados a base de líneas entrecruzadas. La tañe un anciano (fig. 27 b) I. V.

Pintura gótica sobre tabla de Pedro Bello. Retablo de la Capilla de Sta. Catalina en la Catedral Vieja. Arpa románica muy sencilla con catorce cuerdas. La columna sobresale por encima del claviijero. La tañe el rey David. I. V.

"La Coronación de la Virgen" de Fernando Gallego (estilo hispanoflamenco). Museo diocesano de la Catedral Vieja. Procede de la iglesia de Villaflores. Arpa románica. Es un bello instrumento con pie, que apoya en el suelo el rey David. En la caja tiene dos orificios tornavoces; entre aquélla y el claviijero hay una especie de codo. En el vértice de la columna y el claviijero hay una cabeza de animal. Es tañida por el rey David (lám. 96). I. V.

"La Coronación de la Virgen". Tabla nº 54 del retablo de Nicolás Florentino (año 1445, estilo gótico internacional) en la Catedral Vieja. Arpa románica con diez cuerdas, sujetas a la caja por unos ganchos o pequeñas alcayatas. El claviijero forma una especie de dodo. La tañe un ángel (lám. 94). I. V.

Sevilla

Miniatura de una inicial. Cantoral en pergamino de-1
Archivo de Música de la Catedral. Arpa románica con

veintidós cuerdas. Todas ellas van a parar a la columna. En el vértice de ésta con el clavijero, que se curva en forma de S, hay una cabeza de animal. La tañe el rey David en medio del campo (fig. 28 a) I. V.

Soria

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla del Maestro de Osma (estilo hispanoflamenco) Catedral de Burgo de Osma. Arpa románica muy fantaseada. Tiene diecisiete cuerdas. La caja de resonancia está en la parte inferior y las cuerdas van a parar a la columna que describe una amplia curva. El clavijero (suponiendo que lo sea) queda pegado al pecho del intérprete. Es un instrumento completamente irreal. Se parece a las arpas camboyanas actuales, desconocidas para el pintor de aquel siglo. La tañe un ángel (lám. 99). I. V.

Orla de una miniatura gótica que representa "la Asunción". Breviario romano de finales del s. XV. Catedral de Burgo de Osma. Arpa románica muy sencilla con seis cuerdas que parten erróneamente de la columna. La tañe un niño (fig. 28 b) I. V.

Teruel

"La Virgen de la Aurora de Mediavilla". Pintura sobre tabla de Pedro Nicolau (estilo gótico internacional). Iglesia parroquial de Sarrión. Arpa románica con doce cuerdas. Clavijero curvado en S. La tañe un ángel (lám. 101). I. V.

"La Virgen y el Niño adorados por ángeles". Pintura so-

bre tabla atribuida a Pedro Nicolau (estilo gótico internacional). Retablo mayor de la iglesia parroquial de Albentosa. Arpa románica incompleta, pues no se ve la columna ni parte de sus cuerdas. En la parte inferior de la caja de resonancia tiene dos orificios tornavoces. La tañe un ángel (lám. 102) I. V.

Toledo

Archivolta de la Puerta de los Leones, obra de los escultores Hanequín de Bruselas, Juan Alemán y Egas Cueman (estilo hispanoflamenco) Catedral. Arpa románica con once cuerdas. Es muy sencilla. La tañe un ángel (2ª archivolta dcha.) I. V.

Ménsula de la Puerta de los Leones, obra de los escultores Hanequín de Bruselas, Juan Alemán y Egas Cueman (estilo hispanoflamenco). Catedral. Arpa románica con nueve cuerdas. Es muy sencilla y se parece a la anterior. La columna forma una voluta en la parte superior. La tañe el rey David sentado. I. V.

"El rey David". Retablo de la capilla mayor de la Catedral, obra de Sebastián Almonacid, Diego Copín de Holanda, Cristiano de Holanda y Felipe Vigarny (estilo hispanoflamenco). Arpa gótica. Está de perfil y no se ve bien. No tiene esculpidas las cuerdas. La tañe el rey David. I. V.

Miniatura del Misal de Tavera en pergamino miniado. Archivo de la Catedral (cajón 9). Arpa gótica con nueve cuerdas, de las que cinco van a parar a la columna y

cuatro al clavijero. Este es recto. Es tañida por el rey David (fig. 35 b) I. V.

"La Virgen de la Leche". Calle central del retablo mayor de la Capilla de Santiago, obra de Sancho de Zamora y Juan de Segovia (año 1498, estilo hispanoflamenco) Catedral. Arpa gótica. No se ve bien el número de cuerdas. La tañe un ángel (lam. 111) I. V.

"Cristo Rey". Miniatura de una inicial capital del Cantoral llamado "El Aguilucho" en pergamino miniado. Catedral. Arpa gótica incompleta, pues la mitad inferior está oculta. No se ven las cuerdas. La columna es casi recta y el clavijero está dividido en dos partes, una recta y otra curva. La tañe un ángel. I. V.

"Cristo y la Virgen". Inicial de página del Misal de Mendoza; en pergamino miniado. Archivo de la Catedral (cajón 4). Arpa románica. La caja de resonancia sobresale un trozo por encima del cuello. Tiene seis cuerdas. La tañe un ángel. I. V.

"Rey David". Inicial del Oficio de la Virgen. Códice en pergamino miniado. Archivo de la Catedral (cajón 34). Arpa románica muy sencilla con nueve cuerdas. La tañe el rey David. I. V.

Inicial de página del "Misal Adventus", códice de pergamino miniado. Archivo de la Catedral (cajón 52, nº 12). Arpa románica un tanto fantasada, pues la caja de resonancia está curvada. Tiene doce cuerdas. Es tañida por el rey David (fig. 29 b) I. V.

Orla de una página miniada de un Códice del Archivo de la Catedral. Arpa románica con doce cuerdas. La consola en su unión con la caja forma un pequeño codo. La tañe un ángel (fig. 29 a) I. V.

Valencia

"La adoración de los ángeles a la Virgen". Pintura sobre tabla de escuela valenciana de principios del s.XV (estilo gótico internacional). Catedral. Arpa románica. La caja de resonancia es corpuda con dos orificios tornavoces. Tiene catorce cuerdas. La tañe un ángel. I. V.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Calle central del retablo de la Virgen del círculo de Nicolau Marçal de Sax (estilo gótico internacional). Museo provincial de Bellas Artes. Procede de la ermita de Puebla Larga. Arpa románica. El clavijero es muy curvado con dos volutas en sus extremos. No se ven las cuerdas. La tañe un ángel (lám. 112) I. V.

"La Virgen de las Virtudes". Pintura sobre tabla de Martín Torner (estilo hispanoflamenco). Iglesia de S. Esteban. Arpa románica con siete cuerdas. Están arrolladas al clavijero. Queda medio oculta por el cuerpo de un ángel que la tañe. Tomado de CH.R. POST, A history of spanish painting "VI, 2ª parte, Harvard University Press 1930, pág. 481, fig. 200

"Rey David". Inicial de una página de Biblia en pergamino miniado. Universidad. (Vol. 375 de la Biblioteca). Arpa románica con cinco cuerdas. La parte inferior está

envuelta en una funda. En el vértice entre la columna y el cuello tiene un adorno indefinido. La tañe el rey David sentada en su trono (fig. 30 b) I. V.

Folio 6 v. del "Romant de la Rose" de Guillaume de Lorris. Códice en pergamino miniado. Biblioteca de la Universidad. Arpa románica muy sencilla con la caja de resonancia plana. Tiene diez cuerdas. La tañe un juglar. I. V.

Folio 141 del "Romant de la Rosa" de Guillaume de Lorris. Códice en pergamino miniado. Biblioteca de la Universidad. Arpa románica con la caja de resonancia plana. Tiene siete cuerdas. Está colgada de la pared del taller de un "luthier" (fig. 17 a) I. V.

"La Virgen de la Leche". Tabla de un tríptico central con Santiago apóstol y S. Matías, de un seguidor de Valentín Montoliú (estilo gótico internacional). Ermita de S. Felix de Játiva. Arpa románica (?) incompleta. Sólo se ve el clavijero y parte de la caja. La tañe un ángel (lám. 113). I. V.

"La Virgen y el Niño rodeados de ángeles". Pintura sobre tabla de Luis Dalmau (estilo hispanoflamenco). Colección de D. Luis Tortosa. Onteniente. Arpa románica. La caja de resonancia es muy larga con un adorno floral en la parte superior. De las trece cuerdas, cinco van a parar al cuello y las restantes a la columna. La tañe un ángel (fig. 30 a) I. V.

Valladolid

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Tabla inferior de una calle lateral del retablo de la Capilla del Contador Saldaña de Nicolás Francés (estilo gótico internacional). Convento de Sta. Clara. Tordesillas. Arpa gótica incompleta. Sólo se ve parte de la columna, que es casi recta, y el clavijero. El cuerpo del ángel que la tañe oculta el resto. I. V.

Zamora

Parte superior de un sepulcro gótico de la Catedral. Arpa románica con ocho cuerdas. En la mitad de la caja de resonancia tiene una pequeña voluta. La tañe el rey David. I. V.

Zaragoza

"S. Martín enfermo". Predella del retablo de S. Martín de Martín Bernat (estilo hispanoflamenco). Colegiata de Daroca. Arpa románica con siete cuerdas. La caja de resonancia es muy abultada y las cuerdas van a parar a la columna. Es tañida por un ángel. I. V.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos" con el escudo del Arzobispo Dalmau de Mur. Pintura sobre tabla del Maestro de Lanaja (estilo gótico internacional). Museo de Bellas Artes. Procede de Albalate del Arzobispo (Tiepolo). Arpa románica con la columna muy curvada al igual que el cuello que describe una S. No puede calcularse el número de cuerdas. La tañe un ángel (fig. 31 b) I. V.

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla de la 2ª

mitad del s.XV Museo provincial. Arpa románica con unas trece cuerdas. En la caja de resonancia hay dos orificios tornavoces. La columna describe una amplia curva. El clavijero tiene en su unión con la caja una especie de codo, aunque no es independiente. La tañe un ángel (fig. 31 a). Tomado de J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensis" XXXV, Barcelona 1973, fig. 30

"La Coronación de la Virgen". Tabla central del retablo de Tomás Giner (estilo hispanoflamenco). Colegiata de Sta.María de Calatayud. Arpa románica sencilla. La caja de resonancia es un tablón y tiene diez cuerdas. La tañe un ángel (lám. 114). I. V.

Francia

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla del Maestro de Burgo de Osma (estilo hispanoflamenco). Museo del Louvre (París). Arpa románica sencilla con trece cuerdas. En la caja tiene dos orificios tornavoces y en el cuello una especie de codo. La tañe un ángel. I.V.

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla de Juan de Sevilla (estilo gótico internacional). Museo Jacinto Rigaud. Perpignan. Arpa románica con diecinueve cuerdas. La tañe un ángel (lám. 116). I. V.

N O T A S

1. J.COROMINAS, Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana, V.I Ed.Gredos. Madrid,1974 art.arpa
2. E.GAMILLSCHEG, Romania Germanica V.I Berlín,1934 pág. 197 y CEJADOR, Tesoro de la Lengua Castellana T.V Madrid,1902 pág.48 Citado por COROMINAS, op. cit. art. arpa
3. C.SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales. Ed.Centurión. Buenos Aires,1967 pág.253
4. BRAGARD et DE HEN, Les instruments de musique dans l'Art et l'Histoire. Bruselæ,1967 pág.34
5. M. PINCHERLE, La Harpe, en Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire, dirigida por LAVIGNAC Vol.VIII, París,1927 pág.1893
6. VENANTIUS FORTUNATUS, Lib.7, Carmina VIII, 63, de un poema dirigido a Loup, duque de Champagne en el año 570 Tomado de DU CANGE, Glossarium mediae et infimae latinitatis. Lutetiae 1678,art.Harpa
7. GSACHS, op.cit. pág.256
8. DU CANGE, Glossarium mediae... op.cit. art.Harpa
9. M. PINCHERLE, op.cit. pág.1893
10. ROSLYN RENSCH, The Harp.Its History, technique and Repertoire. New York,1969 pág. 68
11. H.J.ZINGEL, Die Entwicklung des Harfenspiels von den Anfängen bis zur Gegenwart, Leipzig,1970 pág. 13 y ss.

12. M.BRENET, Diccionario de la música, histórico y técnico. Iberia-Gil ed. Barcelona, 1946 art. arpa
13. H.J.ZINGEL, op.cit. pág. 14
14. A.KENDALL, The world of musical Instruments. Londres, 1972 pág. 41
15. H.J.ZINGEL, op.cit. pág. 15
16. C.SACHS, op.cit. pág. 252
17. H.J.ZINGEL, op.cit. pág. 15
18. C.SACHS, op.cit. pág. 252
19. H.J.ZINGEL, op.cit. pág. 15
20. Enciclopedia SALVAT de la Música, dirigida por F. MICHEL. Ed.Salvat Barcelona, 1967 art. arpa
21. H.J.ZINGEL, op.cit. pág. 13
22. H.J.ZINGEL, op.cit. pág. 17 y ss.; C.SACHS, op.cit. págs. 76, 89 y 90; PENA Y ANGLES, Diccionario de la Música LABOR. Ed.Labor Barcelona, 1954 art. arpa
23. C.SACHS, op.cit. págs. 80 y 81
24. A.KENDALL, op.cit. pág. 40
25. E.GEVAERT, La musique de l'Antiquité, Gante, 1881 Vol.2 pág. 244
26. M.TOURNIER, La Harpe, H.Lemoine ed. Paris, 1959 pág. 31
27. H.IAVOIX, Histoire de la Musique, Paris, 1884
28. E. de COUSSEMAKER, Mémoire sur Hucbald et sur ses trai-

-tés de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique, París 1841, pág. 179

29. M. TOURNIER, op. cit. pág. 31
30. E. GEVAERT, op. cit. pág. 242
31. M. TOURNIER, op. cit. pág. 32
32. M. PINCHERLE, op. cit. pág. 1904
33. H.J. ZINGEL, op. cit. pág. 23
34. M. PINCHERLE, op. cit. pág. 1096; M. TOURNIER, op. cit. pág. 27
35. FETIS, Histoire de la musique, París 1869, Vol. IV, pág. 257; F.W. GALPIN, The Origin of the Claresch or Irish Harp, en Informes del 4º Congreso de la Sociedad Internacional de Música, 1911
36. H. PANUM, Stringed instruments of the Middle Ages, Reeves, London 1940, pág. 102
37. C. SACHS, op. cit. pág. 252
38. J. PIJOAN, Summa Artis, vol. VIII, Ed. Espasa-Calpe, Madrid 1942, pág. 79 y 80
39. M. PINCHERLE, op. cit. pág. 1906
40. C. SACHS, op. cit. pág. 251
41. M. PINCHERLE, op. cit. pág. 1909
42. H.J. ZINGEL, op. cit. pág. 23 y 24
43. E. O'CURRY, Lectures on the Manners and Customs of the ancient Irish, London 1873, T.III, pág. 146

44. W.H.G. FLOOD, The History of the Harp, London 1905, pág. 25
45. R. RENSCH, op. cit. págs. 66 y 67
46. W.H.G. FLOOD, op. cit. pág. 25
47. H. PANUM, op. cit. pág. 117
48. M. PINCHERLE, op. cit. pág. 1907
49. H. PANUM, op. cit. pág. 110
50. M. PINCHERLE, op. cit. pág. 1907
51. C. SACHS, op. cit. pág. 111
52. C. SACHS, op. cit. pág. 111
53. EUCHERIUS, Instructionum ad Salonium, libri duo, en MIGNE, Patrología latina, T.L. pág. 815
54. VENANTIUS FORTUNATUS, Carmina VIII, 63 de un poema dirigido a Loup, duque de Champagne. En DU CANGE, op. cit.
55. C. SACHS, op. cit. págs. 250 y 251
56. BRAGARD et DE HEN, op. cit. pág. 34
57. C. SACHS, op. cit. pág. 256
58. Citado por MIGNE, Patrología latina, T.XCVI, col. 839
59. H.J. ZINGEL, op. cit. pág. 25
60. MARTINUS GERBERTUS, De Cantu et musica sacra, Saint-Blaise, II, 1774, pl.XXXII, figs. 17 y 19. Parece ser que la mayoría de los escritores que han citado estas figuras, han fechado el original en el s.IX, mientras que M.F.W. GALPIN en Old english instruments of music, Lon

-don 1910, pág. 8, lo fecha en el s.XII ó XIII. El texto de Gerbertus no es tan explícito. Dice (págs. 152-153) que ha tomado algunas figuras de instrumentos de un manuscrito de Saint-Blaise, que había copiado antes de que fuera destruido por un incendio y que databa del s.VII y otras de otro manuscrito más reciente, pero no especificaba la fecha. Tomado de PINCHERLE, op. cit. pág. 1906

61. C. SACHS, op. cit. pág. 251
62. En Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire, VIII, op. cit. pág. 1913
63. M. PINCHERLE, op. cit. págs. 1909, 1917 y 1918
64. C. SACHS, op. cit. pág. 253
65. M. PINCHERLE, op. cit. pág. 1902
66. C. SACHS, op. cit. pág. 80
67. J. PIJOAN, op. cit. Vol.VIII, pág. 335, fig. 445. En el texto dice que es del s.VIII, mientras que en la figura duda entre este siglo y el s.IX
68. M. DEFOURNEAUX, Les français en Espagne aux XI^e et XII^e siècles, París 1949, pags. 58 y ss.
69. M. PINCHERLE, op. cit. pág. 1907
70. Reproducido por C. SACHS, op. cit. lám. XV
71. J. GUDIOL y J.A. GAYA NUÑO, Arquitectura y escultura románicas, "Ars Hispaniae" V, Ed.Plus Ultra, Madrid 1948, pág. 159

72. Reproducido por C. SACHS, op. cit. lám. XIV
73. C. SACHS, op. cit. pág. 246
74. R. DOEHAERD, Occidente durante la Alta Edad Media. Economías y sociedades. Ed. Labor. Colección Nueva Clío, nº 14, Barcelona 1974, pág. 188
75. C. SACHS, op. cit. pág. 253
76. Hemos consultado a este respecto con la catedrática de Arpa del Real Conservatorio de Madrid, D^{ña} María Rosa Calvo Manzano.
77. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona. Separata de "Miscellánea Bárcinonensia" nº XXI-XXII, Barcelona 1969, pág. 44
78. J.M. LAMAÑA, op. cit. págs. 44 y 45
79. J. BERMUDO, Declaración de Instrumentos musicales (Osuna 1555) Ed. Kassel 1962 Libro Cuarto, cp. LXXXVII y ss. "Arte de entender y tañer la harpa".
80. F. PEDRELL, Organografía musical antigua española. Barcelona 1901, pág. 93
81. C. SACHS, op. cit. pág. 252
82. M. PINCHERLE, op. cit. pág. 1921
83. C. SACHS, op. cit. pág. 252
84. M. QUEROL, La Música en las obras de Cervantes, Barcelona 1948, pág. 142
85. H.J. ZINGEL, op. cit. pág. 26

86. H. ANGLES, La Música a Catalunya fins al segle XIII, Barcelona 1935, pág. 85 e Historia de la Música medieval en Navarra, Diputación foral de Navarra. Institución "Príncipe de Viana", Pamplona 1970, pág. 380
87. H. ANGLES, Historia de la Música medieval en Navarra, op. cit. págs. 230, 271 y 381
88. M.C. GOMEZ MUNTANE, La Música en la Casa Real catalano-aragonesa. Ed. Antoni Bosch, Barcelona 1979, pags. 52, 53
89. H. ANGLES, Historia de la Música medieval en Navarra, op. cit. pág. 380
90. H. ANGLES, ibid. pág. 133

CAPITULO V

La lira

La rota

La cítara

LA LIRA

Etimología.— La lira es un instrumento de cuerdas punteadas. Su nombre proviene del latín "līra" y éste a su vez del griego λύρα. La primera documentación en castellano la encontramos en la poesía de Garcilaso de la Vega "A la flor de Gnido", en el año 1530 y a partir de entonces se hace muy popular en toda la poesía del siglo de Oro y épocas posteriores.

Es muy probable que se haya empleado antes de esta fecha. Sin embargo, Alonso Fernández de Palencia en su "Universal Vocabulario en latín y en romance" (Sevilla 1490), la define como un término puramente latino, diciendo que guitarra es su equivalente castellano (249 b) (1). Esta última afirmación es errónea, porque la lira y la guitarra tienen diferencias estructurales básicas y sólo se asemejan en que sus cuerdas se puntean ya sea con los dedos o con un plectro.

El término inglés y francés es "lyre", el alemán "leier",

Antes de comenzar a hablar de su estructura, es preciso aclarar que "lira" es un término genérico, bajo cuya denominación en la Antigüedad (Mesopotamia, Egipto, Grecia y Roma) se designaba toda una familia de instrumentos de cuerdas punteadas. Comprende, pues, este nombre, además de todos los tipos de liras propiamente dichas, las cítaras, que podrían considerarse como un perfeccionamiento de las primeras (2).

Posteriormente, durante la Edad Media, el nombre de

"lira" se amplió aún más y se aplicó a diferentes instrumentos: 1º) A principios de este periodo se difundió por toda Europa la lira, fijándose en tres tipos característicos, que estudiaremos más adelante. A uno de ellos se le conoció más tarde con el nombre de "rota". 2º) También se usaba para señalar a un instrumento de arco, la "giga griega o bizantina", con la grafía "lira" o "lyra". Este instrumento se puede considerar como una fídula muy primitiva, con la caja periforme y una sola cuerda (hablamos más adelante de este instrumento en el capítulo XI). 3º) La palabra "lira" seguida de un determinativo como "lira de ruedas", "lira d'orbo", "lira rústica", "lira pagana", o "lira mendicorum", designaba a la chifonía u organistrum (3)..

Estructura.— Este instrumento que se conoció desde la más remota antigüedad y que, probablemente, se derivaría del arpa, a la que se aproxima bastante, ha cambiado de forma a lo largo de su evolución.

La lira está formada por una caja de resonancia, de la cual parten dos brazos ligeramente curvados y sujetos en su parte superior por un travessño, donde se atan las cuerdas. En el instrumento clásico se aseguraban por medio de rodillos de cuero de buey engrasados, y en la Edad Media con clavijas. Por su otro extremo las cuerdas se fijaban a la parte inferior de la caja de resonancia. Así pues, este instrumento se diferencia del arpa por tener un contorno generalmente cuadrangular y por lo tanto simétrico, mientras que el arpa, como se ha visto, es triangular y

asimétrica. Pero, es curioso ver como en los modelos más primitivos de liras su forma es asimétrica, con un brazo más largo que otro o más inclinado. Así lo vemos en numerosas representaciones del arte sumerio o en instrumentos hallados en las tumbas de Ur, del III milenio a J.C., y especialmente en uno que se conserva en el Museo de la Universidad de Filadelfia (4). Este instrumento tiene la caja naviforme y el travesaño y uno de los brazos son oblicuos, mientras que el segundo montante es completamente vertical. Podemos considerarlo como una transición entre el arpa curva o arqueada y la lira. En las liras sumerias las cuerdas eran de diferente longitud y se abrían en abanico, disposición que también encontramos en los instrumentos asirios, egipcios y griegos primitivos. Posteriormente las liras griegas tenían las cuerdas de igual tamaño y paralelas (5).

En cuanto al material empleado en su construcción podemos decir que preferentemente era la madera, tanto en las liras de la Antigüedad como en las medievales. No obstante, una lira griega llamada "chelys", que según la tradición se consideraba el modelo más antiguo de las que existieron en la Hélade (aunque no lo era), tenía la caja de resonancia formada por el caparazón de una tortuga, de ahí su nombre de "chelys", recubierto por una piel en tensión, que actuaba de tabla de armonía. Los brazos eran cuernos de cabra o antílope y el travesaño de madera.

Las cuerdas generalmente eran de tripa de animal en la mayor parte de estos instrumentos, y de cáñamo sólo se hacían en algunos tipos de "lyras". Todos estos instrumen-

tos tenían un puente que servía para alejar la parte vibrátil de las cuerdas y para evitar su contacto con la caja de resonancia (6). La forma de esta caja de resonancia ha variado mucho. Algunas eran redondas, otras ovaladas o cuadradas. Tanto en Mesopotamia como en Grecia se decoraba profusamente.

Como hemos dicho anteriormente, la figura de la lira ha sido modificada a través de los tiempos. En la Edad Media nos encontramos con varios tipos de liras, que se diferencian de las de la Antigüedad clásica no sólo por su forma, sino también por su construcción. En cuanto a ésta, la diferencia estriba en que los brazos y el travesaño no están añadidos, sino hechos de la misma pieza de madera que la caja de resonancia, de modo que el instrumento estaba constituido por una sola pieza. Otra novedad de las liras medievales es la existencia de clavijas frontales o traseras que sustituían los antiguos orificios que aseguraban la tensión de las cuerdas (7). La lira primitiva constaba de tres, cuatro ó siete cuerdas. Después fue aumentando su número hasta que en la época helenística llegó a tener quince. Sin embargo, la lira de siete cuerdas estuvo siempre en vigor y tuvo mucho auge (8). Las liras medievales tenían generalmente tres, cuatro, cinco ó seis cuerdas y en algunos casos siete u ocho. En este periodo se punteaban con los dedos. Sólo en algún caso aislado aparece el plectro. Pero en la Antigüedad el plectro era un útil imprescindible para la ejecución de las liras. Algunos tipos de liras medievales o rotas, empleaban el arco para frotar sus cuerdas (9).

El tamaño de estos instrumentos variaba. Algunos eran tan grandes que sobrepasaban la cabeza del ejecutante sentado, como las primitivas liras sumerias que se apoyaban en el suelo, mientras que otros instrumentos eran portátiles y no alcanzaban la altura del cuello. Generalmente, las liras medievales eran de menor tamaño que las de la Antigüedad.

Había diferentes modos de tañer las liras: de pie, sentados, recostados, etc. En general se sostenían verticalmente bajo el brazo, si se tocaban de pie; o entre las rodillas, si lo hacían sentados, pero hay representaciones muy antiguas donde se observa la posición horizontal del instrumento, apoyando los intérpretes el fondo de la caja de resonancia contra su pecho. Así, por ejemplo, puede verse en algunas pinturas egipcias de la dinastía XVIII (10). Las liras medievales, en líneas generales, se tocaban en posición vertical, estando sujeta la base del instrumento por las rodillas del ejecutante sentado.

Origen y evolución.— La lira era conocida desde tiempos muy remotos. Derivaría probablemente del arpa arqueada, a la que se añadiría el travesaño y el segundo brazo, por lo que en las primitivas liras sumerias estos dos elementos nos dan la sensación de que no forman parte de la estructura esencial del instrumento. La cuna de la lira fue Sumeria. Ya desde 3000 años a J.C. encontramos representaciones en las obras de arte de este pueblo, e incluso se conservan magníficos ejemplares en el Museo Británico, en el Museo de la Universidad de Filadelfia y en el de Bagdad,

hallados en las tumbas de la necrópolis real de Ur. Al estudiar estos instrumentos se pueden apreciar unas características que son comunes a todos ellos: son asimétricos, con uno de los brazos más corto y en posición vertical, mientras que el otro, era de mayor tamaño y oblicuo a la caja de resonancia, lo mismo que el travesaño; tenían de ocho a once cuerdas, que se arrollaban a dicho travesaño por medio de un nudo, pudiendo ser estiradas con una cuñas; su tamaño también variaba con respecto a las posteriores, pues eran más altas que un hombre sentado y medían entre un metro y seis cms. hasta un metro con veinte cms; se tocaban en posición vertical y generalmente se apoyaban en el suelo, aunque algunas veces los tañedores las llevaban en brazos, haciendo descansar el brazo más corto sobre su cuerpo; las cuerdas, al parecer, se punteaban con ambas manos y sin plectro, como el arpa. Este tipo de lira no superó la época sumeria. Hacia el 2000 a J.C. fue sustituida por otro tipo más pequeño y portátil, tocado con plectro y en posición inclinada. Provenía probablemente de Siria(11).

La lira oriunda de Mesopotamia llega a Egipto en el Imperio Nuevo (1500 a J.C.), pero en este país no adquirió mucha importancia. Ni siquiera tuvo un nombre en lengua egipcia. Tenía la caja cuadrada, los brazos asimétricos y el travesaño oblicuo. Se sostenía en posición horizontal y se tocaba con plectro. Hacia el año 1000 a J.C. aproximadamente, es sustituida por otro tipo que era ya completamente simétrico con brazos paralelos y el travesaño formando ángulo recto con éstos. También, al igual que el tipo de lira anterior, provenía de Asia (12).

En donde la lira adquirió una gran importancia fue en

Grecia, país que la adoptó desde los primeros albores de su civilización y que obtuvo de ella un gran partido artístico. Ya en el s. XIII a J.C. encontramos las primeras representaciones de este instrumento en uno de los frescos del palacio real de Pilo (época micénica), tañido por un aedo. Pensamos que este cordófono lo introducirían en Grecia probablemente los aqueos, pueblo de raza indoeuropea, que procedentes de la Tracia se establecieron en el Peloponeso (13). Más tarde es citado por Homero en la Iliada (finales del s. VIII a J.C.), bajo distintos nombres: "chelys", "phorminx" y "kitharis", que señalan distintos tipos de liras primitivas. La palabra *φόρμιγξ* era empleada normalmente por los poetas y *κίθαρις*, diferente de *κithára*, se utilizaba en el dialecto jónico. La lira conocida con el nombre de *κίθαρις*, era pequeña, redondeada y se sostenía en posición inclinada. En los siglos posteriores estos términos de *φόρμιγξ* y *κίθαρις*, fueron reemplazados por los de *λύρα* y *κithára*, que correspondían a los nuevos tipos de este instrumento. La "lyra" era de construcción liviana y simple. La caja de resonancia estaba formada por un caparazón de tortuga (se llamaba entonces "chelys") o un trozo de madera ahuecado, cubierto con una piel tensa, que hacía de tabla de armonía. Los brazos estaban formados por dos cuernos de cabra o antílope y también, en algunas ocasiones, se hacían de madera. Las cuerdas se alejaban de la tabla de armonía por un puente. Los ejecutantes sostenían este instrumento en posición horizontal o inclinada mientras lo tañían. La "kithara", por el contrario, era de construcción más sólida. Tenía la caja de resonancia y los brazos

construidos de madera y muy unidos, además estos últimos eran más anchos que en la "lyra" y rigurosamente simétricos y verticales. Las cuerdas se enrollaban al travesaño aseguradas por unos rodillos de cuero de buey engrasados, como ya dijimos, que servían para afinar el instrumento. Posteriormente, este procedimiento fue sustituido por una palanca que levantaba el travesaño y estiraba de una sola vez todas las cuerdas. La "kithara" se sostenía verticalmente mientras se tañía. El número de cuerdas variaba entre tres y doce. Lo más normal es que tuvieran cuatro o siete: la afinación, al parecer, era pentatónica (sin semitonos), en mi, sol, la, si y re. Las cuerdas adicionales duplicaban estas notas en la octava inferior, pero nunca daban el fa ni el do (14).

La "lyra", debido a su fácil manejo, era un instrumento popular, tañido por los héroes y los atletas y su técnica formaba parte de las enseñanzas de la juventud. La "kithara", en cambio, era el instrumento de los virtuosos y de los músicos profesionales. La amplitud de su cuerpo, aumentaba la sonoridad, por lo que alcanzaba gran amplitud de sonido. Este último instrumento fue importado por los griegos del Asia Menor (15).

En cuanto a la manera de tañer, era igual para ambos instrumentos. La mano derecha, con el plectro, hería todas las cuerdas, mientras que la izquierda abierta apagaba el sonido de las cuerdas que no debían sonar. Algunas veces los dedos de la mano izquierda punteaban las cuerdas. Esta técnica servía para acompañar el canto. Cuando era una composición puramente instrumental se punteaban entonces

las cuerdas con ambas manos. Sin embargo, esto era lo menos frecuente, ya que los griegos no eran partidarios de la música instrumental, sino de la vocal, pues en la antigua Hélade la poesía y la música iban íntimamente ligadas y admitían los instrumentos sólo como acompañamiento del canto (16).

De Grecia la lira pasó a Roma, donde también fue muy cultivada.

Y después de esta rápida ojeada por la Antigüedad nos centraremos en la Edad Media, objeto de nuestro trabajo.

El origen de las liras medievales europeas es bastante confuso y los musicólogos no tienen datos suficientes para dar afirmaciones concluyentes a este respecto. Estamos en un terreno movedizo y como es natural las ideas preconcebidas abundan, al faltar testimonios auténticos. Así pues, nos limitaremos a exponer las distintas opiniones que hay sobre este tema.

C. Sachs (17) afirma que desconoce el origen de las liras nórdicas y si estaban relacionadas con la liras griegas y romanas directa o indirectamente. Intenta establecer un parentesco entre estas liras europeas y el único tipo de lira que aún subsiste en Asia, en el oeste siberiano, es decir, la de los pueblos ostiaco y vogul, que al ser fineses están emparentados con los finlandeses y éstos también tocan la lira, pero con arco, mientras que aquéllos la puntean. Vislumbra, pues, un posible origen sumerio-babilónico, ya que el nombre de estos instrumentos en ostiaco y vogul tiene raíces sumerias y babilónicas respectivamente. Así pues, es una hipótesis aceptable, basa-

-da en hechos de parentescos raciales y etimológicos.

Lamaña (18) también atribuye a las liras un origen asiático y cree que el camino de penetración en Europa, fue por el Norte. Hace una clasificación de las primitivas liras europeas, que, aparecidas quizás en los siglos IV y V, se extendieron por todo el Continente: Inglaterra, Francia, Alemania y Escandinavia. Las divide en tres tipos: a) forma híbrida de lira-arpa en el N.O. de Europa; b) forma de lira y cítara clásica en los Países Mediterráneos; c) forma muy delgada, de la cual derivarían las posteriores formas de los siglos IX y X en el centro de Europa. Este último tipo, como ya veremos, nunca se tocó con plectro y tenía generalmente cinco cuerdas y algunas veces hasta siete.

H. Penum (19) difiere de los anteriores y señala claramente la existencia de dos tipos de lira: una antigua y otra moderna, llamada "lira redonda". La primera derivaría de la lira clásica griega, que heredada por los romanos, la transmitirían a los galos y éstos a su vez la difundirían por las Islas Británicas. Este hecho se puede demostrar por la existencia de dos monedas gálicas del tiempo de César encontradas en Auvernia y Bretaña, donde hay unas liras de puro estilo griego. Hay que destacar que este tipo de lira, antiguo, perduró más o menos esporádicamente en miniaturas de manuscritos británicos hasta el s. X, pero estas representaciones no pueden tomarse como reflejo de una realidad contemporánea, ya que muchos de estos manuscritos fueron copiados de modelos anteriores. Ejemplos de este tipo antiguo de lira los podemos ver en un manus-

crito de Angers del s. X y en otro del Museo Británico, "Cleopatra c. 8", del s. IX. Ambos están reproducidos en esta obra de H. Panum. En esta última representación del Museo Británico el ejecutante lleva un plectro en su mano derecha, para puntear las cuerdas a la manera griega.

Y según H. Panum, a principios del s. IX, o quizás mucho antes, entra en la mitad norte de Europa un tipo nuevo de lira, que difiere bastante de la forma cortante de su predecesora. Los brazos y el travesaño se fusionan en un arco, dándole al instrumento un cierto parecido a un canchallo. En la parte inferior de la caja de resonancia hay una estrecha pieza o cordal, de donde parten las cuerdas que terminan en las clavijas. Estas están situadas en la parte superior, es decir, en el arco, a intervalos anchos, dándole a las cuerdas una disposición en abanico. A este tipo de lira se le llamó "redonda" por su forma y se cultivó en los países germánicos, en los anglosajones y en los nórdicos y aún subsiste en los dos últimos pueblos.

La lira germánica más antigua es la que fue hallada en la tumba de un guerrero alemán en las cercanías de Lupfenberg y que se conserva en el Museo Etnográfico de Berlín. Puede ser fechada entre el s. IV y el VII. C. Sachs (20) da como seguro el año 500. Tiene forma esbelta, el travesaño arqueado, pero aún separado de los brazos, con seis clavijas. Tiene puente y cordal. En los extremos superiores de los brazos hay unas clavijas de madera, que, según parece, sirvieron para sujetar la cinta, que el intérprete se arrollaba al cuello para sostenerla. Hay otra lira en un manuscrito del s. X, del norte de Italia, actualmente en la Real Biblioteca de Munich, cod. lat. 343 ,

que, aunque es mucho más tardía y tiene cinco cuerdas, se puede comparar a la del guerrero alemánico. Ambas son parecidas a las liras griegas y están, según H. Panum, a mitad de camino entre las antiguas liras y las "redondas" liras germánicas, que encontramos en el s. XII con gran profusión y que son consideradas como el instrumento germano por excelencia. Un claro ejemplo de estas liras redondas germanas es la llamada "cythara teutónica" en el manuscrito de S. Blas (s. XII) y reproducida por Gerberto en su "De cantu et musica sacra", II. Tiene siete cuerdas en abanico y un cordal parecido al de un violín. La forma curvada de la antigua lira de brazos se conserva en las ondulaciones en forma de talle del armazón, a ambos lados de las cuerdas. Los brazos y el travesaño se unen en un arco también ondulado. Este tipo de lira se puede observar en varias representaciones del s. XII. Así, otra que se encuentra en este mismo manuscrito de S. Blas, y las que se hallan en un manuscrito de la Real Biblioteca de Munich y en un altar portátil de Welfenschatz en Viena del año 1130. (Todos estos ejemplos pueden verse en la obra ya citada de H. Panum).

La lira redonda anglosajona aparece en los monumentos anglosajones en fecha más temprana, en los ss. VII y VIII. Este tipo de lira no suele tener ondulaciones en su contorno, sino que tiene un aspecto más bien rectangular con los lados paralelos y las esquinas redondeadas. En la parte superior hay una abertura oval, para que las cuerdas sean accesibles por ambos lados. Estas se extienden desde la base de la caja de resonancia hasta las clavijas situadas, como en todas las liras, en la parte superior del armazón.

La mano derecha se coloca sobre la tabla de armonía, mientras que la izquierda puntea las cuerdas por detrás del orificio. Así puede verse en un ejemplar del manuscrito del Museo Británico, Cotton, "Vesp.", A. I del s. VII. Es ya en el s. XIII cuando hallamos un ejemplar con las ondulaciones del contorno, iguales a las de las liras germánicas. Es el del manuscrito Harl. 2804 del Museo Británico. Es muy interesante, porque además de un cordal igual al de un violín y un puente horizontal, tiene cuatro orificios tornavoces, dos redondos y dos cuadrados, cortados simétricamente en la tabla de armonía. Esto es ya una auténtica novedad.

Las liras redondas nórdicas son mucho más tardías, pertenecen ya al s. XIV, por lo que no nos parece oportuno estudiarlas.

Curt Sachs (21), al estudiar las liras medievales europeas, las clasifica atendiendo más a la manera de tocarlas que a su forma externa. De esta manera señala cuatro grupos: "1º, Instrumentos con cuerdas punteadas, amortiguadas por detrás, lados paralelos y cinco o seis cuerdas. Representaciones en manuscritos anglosajones de los ss. VII y VIII. 2º Instrumentos con cuerdas punteadas y cogidas por la parte superior, perfil entallado y cuatro o seis cuerdas. Representaciones en manuscritos franceses de los ss. IX y X. 3º Instrumentos con cuerdas frotadas por un arco y pisadas a través de las cuerdas, lados paralelos y de tres a seis cuerdas. Reflejados en manuscritos del s. XIII y aún en uso en Estonia y Finlandia. 4º Instrumentos con cuerdas frotadas con arco, tomadas por la parte supe-

rior, lados entallados y de tres a seis cuerdas. Registrados en obras de arte de los ss. XI al XIII." Como puede verse, al grupo le pertenecen las liras redondas anglosajonas y C. Sachs opina que su origen es greco-romano, mientras que las otras tendrían una procedencia nórdica.

En el siglo X, y concretamente en Gales, la lira anglosajona sufrió una transformación: después de añadirle un puentecillo especial, pasó a ser un instrumento de arco. Se llamó "crowth", vocablo de origen celta que tenía la misma raíz que "crot" o "cruit" irlandés. En el mismo s. X, y probablemente por influencia de la fídula, se le colocó entre los dos brazos un batador central. Sobre éste se tendían cuatro cuerdas y a un lado se añadían dos bordones. Lo más original del instrumento era el puente que tenía dos pies, uno se apoyaba sobre la caja de resonancia, pues era pequeño, pero el otro pasaba a través de unos orificios tornavoces, terminando en el suelo de la caja. Era el "alma" que transmitía las vibraciones al fondo de dicha caja de resonancia. Fue una de las dos liras de arco que sobrevivieron a la Edad Media y que llegaron a nuestros días, aunque a partir del s. XVIII tomó muchos rasgos del violín. La otra lira de arco que aún existe es un instrumento arcaico con tres o cuatro cuerdas, que se usa en Finlandia y Estonia y que en sueco se llama "harpa", igual que el instrumento de los "barbaros" en el poema de Venantius Fortunatus (22).

Durante los siglos X al XIII las liras medievales fueron denominadas "rotas" en el oeste, centro y norte de Europa y como tenían distintas formas, según hemos visto, podemos hablar de una "rota de Gales", una "rota germánica"

(23) y una "rota francesa" (24).

En el manuscrito de S. Blas del s. XII aparece el dibujo de una lira con el nombre de "cythara teutónica" debajo, como ya dijimos. Se le atribuye, pues, al pueblo teutón el haber cultivado y extendido el uso de la lira.

Es curioso ver como en los textos antiguos germanos la lira era llamada "harf", e incluso se empleaba este término para designar a cualquier instrumento de cuerdas punteadas (25). De todos los textos germánicos que nombran la lira se deduce que ésta era usada para acompañar canciones y que no solamente era tocada por músicos profesionales, sino también por los reyes y otros personajes importantes. Desempeñaba, pues, un papel de instrumento doméstico, al igual que el arpa en las Islas Británicas (26).

España.— Al estudiar los instrumentos de cuerdas medievales en Europa, nos encontramos con dos zonas claramente diferenciadas: una zona meridional, en la cual estos instrumentos de cuerda adoptaron la forma del laúd, es decir, con caja y mango, excepción hecha del arpa, y una zona central y septentrional, donde los instrumentos de cuerda tomaron la forma de liras. Es natural que, extendiéndose unos hacia el norte y otros hacia el sur, confluyeran en una zona central de Europa, como ocurrió en Francia, en donde se encontraron mezclados ambos tipos de instrumentos (27). España, como país situado dentro del primer grupo, no cultivó la lira, excepto en la época visigoda. Los pocos testimonios que tenemos, tanto literarios como iconográficos, no son pruebas evidentes de la existencia de este instrumento en los distintos reinos de la España medie-

--vel.

Las fuentes literarias que citan la lira son todas latinas y están comprendidas entre los siglos VII y IX. Entre las del s. VII tenemos el "Carmen de Nubentibus" que en la estrofa 8a cita la "lyra" junto a la fístula y la tibia (ver apéndice pág. IV), formando un conjunto de instrumentos propio para acompañar los cantos. San Isidoro en sus famosas Etimologías nombra varias veces este cordófono. En el libro III, cap. XVI (apéndice pág. V) hace resaltar que la "lyra" y la "cythara" se empleaban en los convites y fiestas. Eran, pues, instrumentos de júbilo. En el cap. XXI (apéndice pág. IX) incluye a la "lyra" dentro de las especies de "cytharas" y destaca su variedad de sonidos. Además, narra la leyenda sobre su invención por el dios Mercurio y su utilización por Orfeo para calmar a las fieras. Nada nos aclara sobre su estructura.

En este mismo s. VII, numerosos himnos visigodos citan este instrumento junto a otros cordófonos y aerófonos (28).

Dos siglos más tarde aparece de nuevo la lira en el "Canto a Leodegundia", estrofa 25 (apéndice pág. XIII) y en el "Himno de San Julián y Santa Basilisa", estrofa 7.

Estas menciones de la lira tan frecuentes en los textos de la época visigoda nos demuestran que este instrumento fue usado en nuestro suelo durante este periodo. Esto no debe extrañarnos, ya que los visigodos, como todos los pueblos de raza germánica, tenían en alta estima a la lira, como ya hemos dicho. Así Jordanis, el historiador de los godos del siglo VI, en su "Gética" (cap. V) escribió: "de este modo las poderosas hazañas de sus antepasados

fueron elogiadas en la Corte de los reyes godos con la "citar" (29). La palabra "cithara" se refiere a la lira como la "cithara teutónica" del manuscrito de S. Blas.

Con la invasión musulmana se perdió el cultivo de la lira en las tierras hispánicas. Las dos citas que tenemos de ella en los cantos epitalámicos del s. IX no son un testimonio claro de su existencia, pues es evidente que los poetas del s. VII influyeron en los del s. IX, ya que no sólo hay semejanza en los temas tratados en sus composiciones líricas, sino también en muchas expresiones musicales y en el instrumentario empleado para manifestar el gozo. Los textos posteriores, que hemos estudiado y que están incluidos en nuestro apéndice, no mencionan la lira.

Sólo encontramos dos representaciones de este instrumento en miniaturas españolas. Una en el Beato de la Catedral de Gerona (s.X) y la otra en un manuscrito latino, catalán, del s. XI y actualmente en la Biblioteca Nacional de París. La primera pertenece al tercer grupo de la clasificación de las liras hecha por Lemaña, es decir, con forma muy delgada y característica, como ya vimos, del centro de Europa. La segunda corresponde al segundo grupo de la clasificación del mismo autor, o sea, con forma clásica y propia de los países mediterráneos. Las dos pueden incluirse dentro de las liras denominadas "antiguas" por H. Panum.

Esta carencia de liras en nuestro material sonoro, bien puede ser debido a la aportación instrumental musulmana, tan rica en cordófonos, con muchas más posibilidades musicales que la lira.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO X

Gerona

Folios 18, 53 y 190 del Beato de Gerona. Museo Diocesano, nº 100. Liras con tres cuerdas. Los brazos son curvados, confiriéndole al instrumento un perfil entallado. Tienen un travesaño muy estrecho. Todos los instrumentos son mostrados y no tañidos, en el folio 18 por S. Simón el Zelote concretamente y en los restantes por "elegidos" (fig. 36 a). Tomado de H. ANGLES, La Música à Catalunya fins al segle XIII, Parcelona, 1935, pág.99.

SIGLO XI

Francia

Folio 7 v. del manuscrito latino 11550 de la Biblioteca Nacional de París (año 1070). Procede de Cataluña. Lira clásica con ocho cuerdas y nueve clavijas. En un extremo del travesaño se inserta una llave de afinar. El perfil es entallado. Sus cuerdas son punteadas con los dedos. Posee un pie, que el rey que la tañe apoya sobre sus rodillas (fig. 37 a). Tomado de C. SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales, ed. Centurión, Buenos Aires, 1947, lám. XV.

LA ROTA

Etimología.— La palabra rota, con sus distintas grafías "rota", "rote", "rotta" y "rotte", aparece tanto en el latín medieval como en las lenguas germánicas y romances. En lenguas más antiguas existen las grafías de "hrota", "hrO-tta" y "chrotta". Estos nombres están relacionados lingüísticamente con los términos celtas "crot" y "cruit", de donde se derivan con toda seguridad.

En los versos tan conocidos de Venantius Fortunatus (30) del año 570 se habla de la "chrotta B_ritanna". Fortunatus se refiere al instrumento de los Britanos y está de acuerdo con la pronunciación de los francos, ya que la forma celta es "crotta". La h germana y más antiguamente ch, corresponde a la c celta. La existencia de una forma especial germana del vocablo ha hecho pensar a los filólogos que en una fecha temprana fue común para los celtas y los teutones, o más aún, que los celtas la tomaron de los teutones, pero esta conclusión no es auténtica. Hay una total ausencia del vocablo en los países del norte y en los anglosajones, mientras que en los territorios romanizados, que originariamente fueron celtas, aparece con mucha frecuencia, lo que hace muy improbable su origen germánico (31). En Irlanda el nombre de "crot" o "cruit" es aplicado a los instrumentos de cuerdas y desde el s. V ya aparece en los textos irlandeses (32). En un principio era, pues, un término genérico. En el País de Gales se utilizaba el vocablo "crowt" para designar una lira de arco. Posteriormente, los ingleses, que tomaron en su idioma muchos

términos celtas, utilizaban los nombres "crowde", "crowd" o "croud" para el violín y en textos más antiguos "crudh" (33).

Estructura.— Como el vocablo "rota" se aplicó a lo largo de la Edad Media a diferentes instrumentos de cuerdas, nos parece más oportuno exponer sus distintas estructuras en el apartado siguiente.

Origen y evolución.— El vocablo "rota" es propiamente medieval y muy impreciso, pues aparece referido a diversos instrumentos de cuerda como el arpa, la lira, la fídula o el salterio.

Desde el s. VIII hasta el XV se escalonan varios textos que mencionan algunas de las características de la rota, aunque éstas sean vagas e insuficientes para podernos dar una visión completa de los instrumentos medievales que se conocían con este nombre. Pero, a pesar de estas imprecisiones, podemos deducir:

1º Las liras medievales europeas de los siglos X al XIII fueron llamadas rotas en el norte, centro y oeste de Europa. Como ya vimos al hablar de ellas en el apartado anterior, tenían distintas formas, pero todas eran punteadas con los dedos. Así, se puede distinguir entre la "rota anglosajona" de Gales, la "rota germánica" (34) y la "rota francesa" (35). A la rota anglosajona o de Gales, que era punteada, se le aplicó un arco en los siglos X y XI. Era el "crwt" galés, cuyo nombre celta estaba emparentado con el "crot" o "cruit" irlandés. Este tipo de instrumento constituyó

la fase final de las liras europeas medievales. Su transformación puede seguirse a través de las miniaturas de los códices franceses e ingleses de los siglos XI y XIII (36). Es uno de los dos tipos de lira de arco medieval que han llegado hasta nuestros días. Desde el s. XVIII tomó varios elementos del violín (37).

2º A partir del s. XII el "crowt" galés (crouth en francés) se va a ir asemejando a la fídula tanto en su modo de construcción como en el modo de tocarle (38), y así, por analogía, se llamaban rotas a las fídulas o violas de tamaño mayor que el normal y que se tocaban apoyadas entre las piernas (39).

3º También se aplicó el nombre de rota muy particularmente a un instrumento que podríamos definir como un arpa-cítara. Tenía la forma triangular como el arpa y una caja de resonancia paralela a las cuerdas como la cítara. Su número de cuerdas era variable. Según los textos oscilaba entre siete y diez y siete. Derivó del salterio triangular. Fue un instrumento muy apreciado en todas las cortes europeas de la Edad Media hasta mediados del s. XV (40).

Es probable que por analogía el nombre de rota se aplicara a unos instrumentos que clasificamos como arpas-salterios. Tenían la forma de las cítaras islámicas, ya sea la del "santir" o la del "qânum", con la caja de resonancia paralela a las cuerdas. Estas estaban colocadas en ambos lados de la caja de resonancia. La manera de tañer el instrumento era igual a la del arpa. Podríamos considerarlas como unas

"arpanettas" primitivas (instrumento éste que va a desarrollarse en el s. XVII). En España sólo encontramos tres instrumentos de este tipo, dos de los cuales aparecen en el s. XII, en las iglesias del Cristo de Catalaín y en la de S. Martín de Artaiz, ambas en Navarra, y la tercera en el s. XV, en una pintura anónima que representa la Coronación de la Virgen y que se encuentra en el Museo Episcopal de Tarragona. Estos instrumentos los estudiamos en el apartado correspondiente al salterio.

Así pues, el vocablo "rota" durante un periodo de la Edad Media, desde el s. X hasta el s. XIII al menos, fue el nombre común de diversas especies de instrumentos cordados. La definición más antigua del vocablo describe la rota como un instrumento de cuerdas punteadas: "Als her David sein Rotten spien, wan er darauf herpfen wolt". Este texto del s. VIII (?), se halla en un manuscrito de Munich y ha sido citado por Schmeller en su "Bayerisches Wörterbuch" (41). En el s. VIII (año 758) el abad inglés Cutbert escribe al obispo Lullus de Maguncia pidiéndole un intérprete de la cítara que "nosotros llamamos rotta" (42). Este texto nos indica que aquí "rotta" se refiere a la lira, cuya práctica era corriente ya en los países germánicos, mientras que el arpa lo era en las Islas Británicas. Al estudiar el arpa citamos este texto y expusimos las razones que teníamos para considerar la "rotta" de Cutbert como una lira (cf. pág. 268).

Son más numerosos los textos que definen la "rota" como un arpa-cítara, revelándonos la gran importancia que tuvo este instrumento híbrido durante cinco siglos medievales.

-les (s. X al XV).

En el s. X Notker Labeos, monje de St. Gall, afirma que la rota era tocada como una lira y que como ésta tenía siete cuerdas (43) lo que nos indica claramente que no era una lira, pero que se asemejaba a ella por su forma de ser tocada y por el número de cuerdas. Los demás rasgos característicos de su estructura no coincidían. Esto nos lleva directamente al arpa-cítara que al tener la caja de resonancia paralela a las cuerdas éstas sólo podían ser punteadas por un solo lado e indudablemente el modo de sostener el instrumento ya no era igual al del arpa, sino al de la lira, instrumento que conocía muy bien Notker, por lo que se ve.

En el s. XI, el poema de Ruodlieb (44) le atribuye al Rey David la invención del "salterio triangular" o sea "rotta", indicando de este modo la forma del instrumento y su filiación con el arpa.

Igualmente en el s. XII, Notker Balbulus, monje de St. Gall, hace derivar la "rotta" del salterio triangular. En el comentario de los Salmos (45) se queja de que los juglares se hayan apropiado del antiguo salterio de diez cuerdas, añadiéndole muchas cuerdas más, llamándolo con el nombre bárbaro de "rotta" y cambiándole su mística forma triangular.

En el s. XIII el trovador Giraut de Calanson considera apropiado para la "rotta" el número de diecisiete cuerdas (46). En el Imperio Germano la "rota" parece ser el nombre de un determinado instrumento cordado que es descrito en los textos literarios como "una pequeña arpa decorada con joyas" y que se usaba con frecuencia junto al arpa

verdadera para acompañar canciones en las fiestas palaciegas (47).

En el mismo siglo XIII el poeta Gottfried von Strassburg en su obra "Tristán" describe dos "rottas": una pequeña, que el tañedor podía llevar colgada de su cuello y otra lo bastante grande como para esconder un perrito en su caja (48).

Y por último, en el S. XIV nuestro poeta el Arcipreste de Hita en su "Libro de Buen Amor" (Apéndice, pág. XL) nos detalla: "la rota dis con ellos más alta que un risco".

Todos estos textos nos describen la "rota" como un instrumento triangular, grande o pequeño, con un número de cuerdas entre siete y diecisiete, y estas características apuntan al arpa-cítara. En efecto, si confrontamos estos textos con las representaciones iconográficas, podemos ver con claridad todos estos rasgos. Así, una rota de enormes dimensiones y con once cuerdas está plasmada en una miniatura de un manuscrito germano del S. XII, el "Hortus deliciarum" de Herrad von Landsperg (49). En el mismo manuscrito aparece el Rey David sentado afinando otra rota, cuyo número de cuerdas asciende esta vez a veintidós (50). A su lado una pequeña inscripción reza: "Dávid rex, psalterium dodecacordum".

Por último, existen dos textos que definen la "rota" como una fídula. En el S. XIII el comentarista Aloise de Lille en su "De pláctu naturae" dice: "Lira est quodam genus cytharae vel fitola, alioquin de Roet", es decir, "la lira es un cierto género de cítara o de fídula, por

otra parte de rota". En este texto se homologa la rota a la "lyra" griega, que es un tipo de fídula con caja piri-forme y dorso abombado, tal y como aparece en el manuscri-to de St. Blaise del S.XII (fig. 260), reproducido por Gerbertus en su "De Cantu et musica sacra". Otro texto posterior, un vocabulario del S.XV (año 1419), identifica la rota con otro cordófono frotado, de dorso abombado y perfil piriforme, como es la rubeba o rabel: "Rott, Rube-ba est parva figella" (51). Por tanto, hay que indicar que el término "rota" designaba también a la "lyra" bizantina y al rabel durante el período bajomedieval.

España.— Desde el S.XII hasta el XV inclusive hallamos en nuestra península numerosos textos literarios y do-cumentos históricos que citan la rota. Pero ¿a qué instru-mento se referían? Exceptuando el Códice Calixtino (1º ter-cio del S.XII) que habla de "rotis Britannicis vel Galli-cis" y que seguramente señalaba liras medievales europeas, como las francesas y anglosajonas (estas últimas se toca-rían con arco y estaríamos en presencia del "crwth" del País de Gales), los otros testimonios literarios parecen referirse al instrumento "tipo arpa" que encontramos con frecuencia en representaciones iconográficas de los siglos XII y XIII. La rota "tipo lira" no penetró en España. Ya vimos como este instrumento, que tanta importancia tuvo en la Antigüedad greco-latina y posteriormente en la Alta Edad Media, en los países del oeste, centro y norte de Eu-ropa, no se cultivó en nuestro suelo en los siglos medie-vales. El Códice Calixtino se refiere a los instrumentos europeos introducidos por los peregrinos que llegan a Com

postela. Estas liras medievales, punteadas y con arco, apenas dejarán rastro en nuestro instrumentario, pues no aparecen en ninguna representación plástica. Sólo encontramos un instrumento que está a medio camino entre el "crowth" galés y la fídula: Lo tañe el Rey David en la inicial de un salmo de un Breviario de 1187 de la Colegiata de S. Isidoro de León (fig.83). Su caja tiene forma de 8 con dos pequeñas líneas convexas en la unión de los dos resonadores, como muchas fídulas medievales. Esta figura está ya presente en las liras de arco del Medievo, como la plasmada en el ms. latino 1118 de la Biblioteca Nacional de París (S.XI) (52). El instrumento del Breviario de la Colegiata de S. Isidoro tiene en la parte superior de la caja un mango independiente y un clavijero oval con tres clavijas. Posee tres cuerdas, un puente y dos oídos en la tapa en forma de C. Sus cuerdas son frotadas con un arco artísticamente decorado. El Rey David sostiene el instrumento por el corto mango, apoyándolo sobre su rodilla. Si exceptuamos este ejemplar único, que estudiaremos junto con las fídulas, las restantes referencias nos señalan siempre a la rota como un arpa-cítara. Encontramos seis representaciones de este instrumento en el S.XII, diez en el S.XIII y dos en el S.XIV.

Las características de estos cordófonos son las siguientes: forma triangular, a veces de triángulo rectángulo, con un número de cuerdas variable, la caja de resonancia se extiende a lo largo de todas las cuerdas y tiene las clavijas en la parte superior como en el arpa. Las rotas del S. XII sólo tienen dos montantes, pero las del

s. XIII tienen el marco completo. Algunos de estos últimos ejemplares tienen artísticas rosetas, como los de las miniaturas de las Cantigas, nº C y CXX del código TII (figs. 40 a y b) y la nº 4 del código b I 2 (lam. 30), ambos en la Biblioteca de El Escorial. Las cuerdas se pulsán con los dedos o con un plectro.

La rota era un instrumento muy musical, ya que reunía todas las posibilidades y recursos técnicos del arpa con la suave y robusta sonoridad del salterio. Por estas cualidades era muy apreciada en todas las cortes peninsulares, a juzgar por las frecuentes citas que de ella se hacen en los documentos. Así, por ejemplo, en una carta que Juan I de Aragón envió a Frere Stheve de Sort en el año 1394 para encargarle nuevos instrumentos, hace una lista de los que ya tenía, estando entre ellos la rota. Y aún en el año 1414 Alfonso el Magnánimo, siendo todavía príncipe, le envía a su hermano el Infante Sancho de Aragón y de Sicilia una "rotta", diciéndole: "Porque somos ciertos que vos tomedes plazer en ese sturmientos, enbiamos vos una rota assats buena e sufficient por el portador de la present" (53).

También en la corte navarra hay citas de este instrumento: el rey de Navarra, Carlos el Malo, en 1382, daba 27 libras al juglar de la "viola" y de la "röta" del conde de Vertus (54). Asimismo, en la corte castellana de Alfonso X (1260), había juglares que tañían la rota, como podemos comprobar en las miniaturas de la Cantigas de Santa María. En la corte de su hijo Sancho IV, había un juglar judío que tañía la rota. Esta noticia viene referida en los Libros de "Cuenta de entrada y gastos" de dicho monarca (55).

Las fuentes literarias de los siglos XIII y XIV nos ofrecen varios testimonios de la existencia de la rota y de la gran estima en que la tenían los poetas de la época. De este modo, los grandes poemas del Hester de Clerecía la citan. El "Libro de Alexandre" en la estrofa 1383 b dice: "Auye hy simfonía, arba, giga, e rota..." (ver apéndice pág. XVIII) y el de Apolonio en la estrofa 184 c:

"Que cantes huna laude en rota ho en guigua..."
(apéndice pág. XXV).

Gonzalo de Berceo no habla directamente de este instrumento sino que da el nombre de su intérprete con una expresión muy singular "manoderotero", quizás por una exigencia de la rima. Así, en la estrofa 9 de los "Milagros de Nuestra Señora", dice:

"non serie organista nin serie violero;
Nin giga nin salterio, nin manoderotero..."
(apéndice pág. XX).

Ya en el s. XIV el gran poeta Juan Ruiz en su "Libro de Buen Amor", estrofa 1204, nos habla del gran tamaño de este instrumento:

"Medio canno et arpa con el rabé morisco,
Entrellos alegranza el galipe Francisco,
la rrota dis con ellos mas alta que un risco..."

Sobre este verso debemos aclarar que en los Códices Gayoso y de Toledo aparece rota, mientras que en el de Salamanca encontramos flauta. La mayor parte de los autores piensan que la verdadera versión es la primera. Nosotros dudamos pues en el verso siguiente dice: "Con ella el taborete, syn el non vale un prisco", y ya sabemos lo corriente que era en esta época el conjunto flauta-tamboril.

Pero, dejando aparte este problema de identificación, podemos observar en todos estos textos que hemos citado una característica relevante de la rota: su acoplamiento con otros instrumentos de su misma especie, como el arpa o el salterio y con un instrumento de cuerdas frotadas por un arco como la giga o el rabé morisco.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XII

Burgos

Archivolta del pórtico de la Iglesia de Moradillo de Sedano (estilo románico). Rota "tipo arpa" que apoya un anciano del Apocalipsis en la rodilla izquierda. La tañe con un plectro. Apenas se pueden ver sus cuerdas. I. V.

La Coruña

Archivolta del Pórtico de la Gloria, obra del Maestro Mateo. Catedral de Santiago de Compostela (estilo románico). Dos rotas iguales "tipo arpa" con nueve cuerdas cada una. Sus marcos sólo tienen dos montantes. En el vértice inferior tienen una voluta. Se ven claramente sus clavijas. Son tañidas con los dedos por ancianos del Apocalipsis (el 5º y el 18º de izquierda a derecha) (fig. 39 b y láms. 12, 13 y 14). I. V.

Lérida

Archivolta de la Iglesia de Sta. María de Covet (estilo románico). Rota "tipo arpa" muy sencilla, tañida por un juglar con los dedos. No se ven más detalles. I. V.

Navarra

Archivolta de la portada de la Iglesia de S. Miguel de Estella. Rota "tipo arpa". Apenas se puede calcular el número de cuerdas. La tañe un rey anciano. Tomado de M. DUBLIAT, L'art roman en Espagne, París, 1962, lám. 129.

Santander

Canecillo del ábside de la Iglesia de los Santos Facundo y Primitivo de Silió (estilo románico). Rota "tipo arpa". No se pueden apreciar sus elementos, pero al parecer tiene cuerdas por ambos lados de la caja. La tañe un juglar. Tomado de M. A. GARCIA GUINEA, El románico en Santander, I, ed. Librería Estudio, Santander, 1979, pág. 351, figs. 264 y 271.

Zamora

Archivolta de la portada septentrional de la Colegiata de Sta. María de Toro. Rota "tipo arpa" (?). Sólo se ve una parte, pues la escultura está muy deteriorada, pero puede adivinarse el contorno de una rota. La tañe un anciano del Apocalipsis (8º izquierda). Tomado de RAMOS DE CASTRO, El arte románico en la provincia de Zamora, Zamora, 1977, lám. CCLV 455.

SIGLO XIII

Eurgos

Archivolta de la Puerta del Sarmental de la Catedral (estilo gótico). Rota "tipo arpa". No se puede calcular el número de cuerdas. Las clavijas son muy gruesas y están dispuestas en la parte superior de la caja. Esta es bastante profunda y tiene unos sencillos adornos en uno de los costados. La tañe un anciano del Apocalipsis con los dedos (fig. 39 a). I. V.

Madrid

Cantiga nº 40 de Alfonso X el Sabio. Códice b I 2 de la

Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Rotas "tipo arpa". Son dos instrumentos casi iguales los que hay en esta miniatura. Tienen diecisiete cuerdas. En las tablas de armonía se ven unas rosetas y unos pequeños orificios tornavoces. Son tañidas con plectros por juglares. El de la izquierda está afinando su instrumento. Ribera (56) cree que se trata de salterios o (medios) canunes. H. Anglés (57) opina que son salterios triangulares y que serían el "medio cano" del Arcipreste de Hita. Por su parte, Salazar (58) piensa que son los salterios del "Libro de Alexandre". Sólo compartimos la opinión de Lamaña (59) que dice que son rotas (lám. 30). I. V.

Cantiga C de Alfonso X el Sabio. Códice T I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Recuadro inferior derecha de la página miniada. La escena representa un grupo de ángeles entre palmeras. Uno de ellos tañe una rota "tipo arpa". No se ve el número de cuerdas. El marco triangular está completo. Tiene dos rosetones de diferente diámetro (fig. 40 a). I. V.

Cantiga CXIX de Alfonso X el Sabio. Códice T I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Recuadro superior izquierda de la página miniada. Representa la escena un grupo de músicos con el Rey Sabio arrodillado a los pies de la Virgen. Uno de los juglares tañe una rota "tipo arpa". No tiene dibujadas las cuerdas. Tiene tres rosetones de igual tamaño en las esquinas (fig. 40 b). I. V.

Orense

Archivolta del Pórtico del Paraíso de la Catedral (proto gótico, 1ª mitad del S.XIII). Rotas "tipo arpa". Hay tres instrumentos parecidos. Dos de ellos son iguales, con siete cuerdas paralelas al lado del triángulo que carece de montante. El instrumento tercero tiene más cuerdas, aunque no podemos precisar su número, y son perpendiculares al lado que carece de montante. Esta disposición es irreal, ya que tiene el clavijero en la parte superior. Las tres rotas rematan en el vértice inferior con una pequeña voluta. Son tañidas con plectro por ancianos del Apocalipsis (el 4º, el 13º y el 21º de izquierda a derecha) (lám. 20). I. V.

Enjutas de las puertas centrales. Portada occidental de la Catedral. Rota "tipo arpa" con doce cuerdas. En la parte superior se ve una llave de afinar. Se pueden ver las clavijas. La tañe el Rey David con los dedos. Tomado de J. M. FITA ANDRADE, La construcción de la Catedral de Orense, Santiago de Compostela, 1954, lám. XXX a.

Salamanca

Pinturas murales de la Capilla de S. Martín, obra de Antón Sánchez de Segovia (estilo gótico, años 1262-1300), de la Catedral Vieja. Rota "tipo arpa". Es un instrumento un poco fantaseado. Las cuerdas de dos en dos, en total dieciséis, son paralelas a la base del triángulo, donde normalmente iba dispuesto el clavijero. Tiene cuatro rosetones: uno grande y tres pequeños en las esquinas. Uno de los montantes termina en una hoja vegetal

muy artística. La tañe un ángel (fig. 46 a). I. V.

Lamora

Archivolta de la puerta occidental (estilo gótico) de la Colegiata de Sta. María de Toro. Rota "tipo arpa", muy sencilla. Tiene cuerdas en los dos lados de la caja de resonancia. La tañe un rey del mismo modo que un arpa. No puede precisarse el número de cuerdas (fig. 38 a) I.V.

Archivolta de la puerta occidental de la misma Colegiata. Rota "tipo arpa". Las cuerdas, unas nueve, son paralelas a la base del triángulo. En el vértice inferior tiene una gran voluta. Parece que en la tapa se abren unos pequeños orificios tornavoces. El claviijero lo tiene en el lateral derecho. La tañe un rey con los dedos (fig. 38 b). I. V.

Hornacina en la puerta occidental de la Colegiata de Santa María de Toro (estilo románico). Rota "tipo arpa". No se puede calcular el número de cuerdas. El claviijero está en la parte superior. El Rey David que la tañe parece que la está afinando. I. V.

SIGLO XIV

La Coruña

Archivolta de la fachada de la Iglesia de S. Martín de Noya (estilo gótico con influencia compostelana). Rota "tipo arpa". No tiene esculpidas las cuerdas y no se aprecian más detalles. La tañe un anciano del Apocalipsis. I. V.

Francia

"La Ascensión". Miniatura de un salterio inglés, comen^{do}do en Canterbury en 1200 y terminado en Cataluña por ilu^{min}minadores barceloneses en el S.XIV (estilo italogótico). Biblioteca Nacional de París (ms. lat. 8846). Rota "tipo arpa" con las cuerdas paralelas a la base del triángulo, que es isósceles, muy alargado. El vértice inferior termina en una voluta. La tañe un ángel. Tomado de J. DOMIN GUEZ BORDONA, Miniatura española en "Ars Hispaniae" XVIII, ed. Plus Ultra, Madrid, 1962, pág. 153.

LA CITARA

Durante toda la Edad Media con la palabra "cítara" se designaron varios instrumentos de cuerdas punteadas de diversas características. Fue, pues, un nombre genérico que se usó con gran profusión en este largo período, provocando multitud de confusiones en lo que a la nomenclatura se refiere. Pensamos que la utilización errónea de este vocablo se debía al desconocimiento por parte de los escritores de la organografía coetánea a la hora de señalar un determinado instrumento. Se englobaba bajo este nombre a las arpas, salterios, liras e incluso a las primitivas fídulas, que nada tenían en común con las cítaras greco-romanas. Así pues, en este terreno los investigadores se encuentran con problemas de difícil solución y como es natural toman diversas posturas. Nosotros procuraremos exponer el estado de la cuestión con la mayor claridad posible.

Etimología.— El término cítara deriva de la palabra latina cithara y ésta a su vez del griego κιθάρα.

Origen y evolución.— Ya hemos visto que la "kithara" griega tenía un origen asiático. Estaba emparentada con las liras de los egipcios, sirios y babilonios (60). Puede considerarse como un perfeccionamiento de la lira. Era un instrumento pesado, de construcción sólida. Estaba formada por una caja de resonancia, de la cual partían dos brazos paralelos, fuertes, unidos por un travesaño al que se ataban las cuerdas. También tenía un puen-

-te. Como se recordará este instrumento se decoraba artísticamente en contraposición a la lira, que era de construcción más sencilla. Se tañía con un plectro, que rasgaba todas las cuerdas a la vez y se sostenía con la mano derecha, mientras la mano izquierda punteaba las cuerdas o apagaba el sonido de las que no se deseaba que sonasen. Además de esta técnica empleada para acompañar el canto, existía otra puramente instrumental y virtuosa, ya que este instrumento sólo lo tañían los profesionales en las manifestaciones de arte más importantes.

La "kithara" pasó al ámbito de la cultura romana en su forma más pura, pero al mismo tiempo se desarrollaron unos tipos híbridos que se extendieron por Europa durante la Plena y Alta Edad Media.

Además de esta "kithara", tipo lira, los griegos conocieron otras "cítaras" que recibieron los nombres de "simikion" y "epigoneion". Se caracterizaban por tener la caja de resonancia a todo lo largo de las cuerdas, paralela a éstas. De estos instrumentos hablan Aristóteles, Póllux y Juba, diciendo que eran antiguos y de origen asiático y que tenían treinta y cinco cuerdas el primero y cuarenta el segundo. Curt Sochs (61) deduce que eran "cítaras" de tabla, ya que su número excesivo de cuerdas no corresponde ni a la lira, ni al laúd, ni siquiera al erpe siendo instrumento policordio, ya que no sobrepasaba las veintitrés cuerdas. La "cítara" se colocaba en el suelo, sobre una mesa o sobre las rodillas del tañedor y la traducción literal de "epigoneion" es "cosa sobre las rodillas", lo que indica la posición habitual de es-

-te instrumento al ser tañido. Gevaert (62) dice que su nombre lo recibió de su inventor Epígono de Ambracia, lo que es menos creíble. Este autor nos habla de los sonidos que producían las cuarenta cuerdas. Piensa que hay que admitir que la escala de este instrumento encerraba intervalos inferiores al semitono, ya que, si las cuerdas estuvieran dispuestas diatónicamente, la extensión sería de cinco octavas y una quinta y, si estuvieran ordenadas en escalas cromáticas, hubiera sobrepasado las tres octavas con un intervalo de tercera menor y esto era imposible en la música griega, pues Aristoxenos (63) nos dice que no existían instrumentos que sobrepasaran las tres octavas. De esta manera, la existencia de intervalos de cuarto de tono sería la teoría más verosímil. No conocemos la forma de la caja de estas "cítaras", pues no aparecen en ninguna representación.

Este tipo de "cítara" no existió en Egipto ni en Mesopotamia. En un bajorrelieve asirio de Kouyunjik, actualmente en el Museo Británico, hay un músico con un instrumento de cuerdas punteadas por un plectro, que a primera vista podría ser considerado como una cítara. Pero bien pronto debemos desechar esta idea por dos razones: 1º el relieve estaba muy deteriorado y fue restaurado deficientemente, por lo que no nos ofrece ninguna garantía histórica; 2º las cuerdas están curvadas y colocadas una encima de la otra, lo que haría imposible la vibración de las mismas. Cabe la posibilidad de que el artista quisiera exhibirlas todas y, al estar el instrumento de perfil, lo hiciera de esta manera. Las cuerdas ex-

-tendidas sobre una caja abovedada, partiendo del cuerpo del ejecutante hacia adelante, y el modo de tañerlo, hacen pensar en un arpa horizontal y no en un instrumento tipo "cítara" (64).

Este instrumento no tuvo su origen en los grandes imperios de la Antigüedad, sino que va a ser el pueblo fenicio el primero en utilizarlo. En unos relieves de marfil fenicios, que fueron encontrados en el palacio Nemrod, en Asiria (por lo que durante mucho tiempo fueron considerados asirios), actualmente en el Museo Británico nº 118179, pueden verse dos cítaras pequeñas con marcos rectangulares y las cuerdas paralelas a los lados menores del rectángulo, sostenidas verticalmente y tañidas con los dedos por mujeres. Tienen diez cuerdas y sus dorsos quedan ocultos, por lo que no puede saberse si son planos o cóncavos.

Estas cítaras fenicias fueron tomadas por los hebreos que las bautizaron con el nombre de "azor", término que aparece en los Salmos, refiriéndose a un instrumento de diez cuerdas. Esta cítara cuadrangular la veremos reproducida, también con diez cuerdas, en una carta ilustrada dirigida a Dardano y atribuida a S. Jerónimo (está incluida en un manuscrito del s. IX y citada por Nigne, Patrología latina, XXX, col. 213) y que más tarde aparece en los tratados de Virdung (1511) y Praetorius (1619). El artista la llama "psalterium decachordum" y, como ya hemos dicho, es exactamente igual a las cítaras fenicias. El escritor añade: "Tiene diez cuerdas como está escrito: Yo te elaboraré en el salterio de diez cuerdas", y sigue

diciendo: "forma quadrata", explicando que las diez cuerdas simbolizaban los diez mandamientos, y los cuatro lados, los Evangelios (65).

En España y en la Edad Media, nos encontramos sólo con un instrumento parecido. La única diferencia estriba en el número de cuerdas, pues sólo tiene cuatro, ¿olvido del escultor?. Está representado este instrumento en un capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca (s. XII).

Y ya dentro de la Edad Media, vamos a tener muchas dificultades al tratar de deslindar netamente los diversos instrumentos de cuerdas punteadas que engloba el término genérico de "cítara". San Isidoro en sus famosas Etimologías (Lib. III, cap. XXI) al hablarnos de la cítara se refiere en primer lugar a la "kithara" griega, "cuya forma al principio era semejante al pecho humano, pues así como la voz sale del pecho, así también de ella salía el canto, y por eso recibió este nombre, ya que en lengua dórica el pecho se llama $\chi\theta\acute{\alpha}\rho\alpha$ ". Luego añade los nombres de muchos instrumentos griegos de este tipo, como los "psalteria", "lyrae", "barbitae", "phoenices", "pectides" e "indicas", a los que considera especies de cítaras y agrega que "hay otros muchos instrumentos, unos de forma cuadrada y otros triangulares", cuyos nombres no cita, probablemente por desconocerlos. Vemos, pues, como S. Isidoro utiliza el término de "cítara" con un sentido genérico, pues agrupa instrumentos tan claramente diferenciados como las liras y las arpas de la antigüedad clásica. Más adelante habla de una "cithara barbarica" com-

-parándola con el "psalterium" diciendo que "es semejante a la letra griega delta, y que la diferencia estriba en que "el salterio es de madera y tiene una concavidad en la parte superior por donde se devuelve el sonido; las cuerdas se pujan abajo y resuenan en la parte superior. La cítara tiene la concavidad en la parte inferior". Esta definición no es original de S. Isidoro sino que procede de S. Agustín (354-430). Pero, existe una pequeña diferencia en ambas definiciones y es que S. Isidoro añade el nombre de "cithara" el adjetivo "barbarica", tomado también quizás de textos anteriores. Ya en el s. V el obispo de Lyon, Eucherius, nos da una definición de la "cithara barbarica", identificándola con el "psalterium" griego y con el "nabulum". Es probable que esta descripción fuera repetida por otros escritores latinos religiosos. La importancia de estos textos radica en que el nombre de "cithara barbarica" corresponde a un instrumento contemporáneo de los escritores que lo citan y que, por lo tanto, ya podríamos considerar como propiamente medieval. Al estudiar el arpa en el capítulo anterior, expusimos las razones que teníamos para considerar la "cithara barbarica" como el arpa de las Islas Británicas (Pág. 266). Por esto no nos parece oportuno extendernos más en esta cuestión.

A lo largo de la Edad Media nos vamos a encontrar con diferentes instrumentos de cuerdas punteadas que pueden agruparse bajo el nombre de "cítara". Algunos de ellos pueden considerarse derivados de la antigua "kithara" greco-latina, que, al irse transformando, adoptó una caja de reso -

-nancia paralela a las cuerdas y en toda su extensión. Lemaña (66) les da el nombre de "cítaras bastardas", e incluye dentro de este grupo la "lira-cítara", el "arpa-cítara" y el "antiguo Psalterio" latino. De este último hablaremos en el apartado correspondiente al salterio.

La transformación de las liras en cítaras, estando éstas ya modificadas, se realizó en el ámbito de Bizancio, por lo que hay pocas representaciones en el occidente de Europa. Tenían forma cuadrada o rectangular y en la parte superior un remate o adorno que recordaba los antiguos brazos de la lira. Se punteaba con los dedos.

En España podemos ver un instrumento de este tipo. Se trata de una miniatura de la Biblia de Roda, del año 1000, que actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de París, Ms. lat. 6², f. 64 v² (fig. 36 b). Tiene forma cuadrangular y caja de resonancia a lo largo de todas las cuerdas. Estas forman cuatro grupos, dos de tres y dos de cuatro, de manera que en total son 14 cuerdas con distinta longitud: un grupo de tres cuerdas y otro de cuatro son más cortos que los otros dos. En la parte superior tiene un remate oval, donde están insertas las clavijas, y en los dos extremos, unas cabezas de animal con cuellos muy largos. Este instrumento está tañido por un juglar que adora la estatua del rey Nabucodonosor. Es el único instrumento de este tipo que hemos hallado a lo largo de nuestra investigación.

Quizás podamos incluir dentro de esta clase el instrumento que tañe un ángel junto a la Virgen y el Niño en la parte central inferior del retablo gótico del Monasterio de El Paular (S. XV), en Madrid (fig. 37 b). Tiene forma tra-

pezoidal con los lados oblicuos muy alargados y en el centro de la caja están dispuestas diez cuerdas, un tanto en ebanico. En la parte superior tiene un remate muy sencillo. La caja de resonancia abarca la extensión de todas las cuerdas. Nos extraña encontrar una cítara de este tipo en el siglo XV, después de una laguna de varios siglos sin vestigios de ella. Ignoramos si esta representación corresponde a una realidad contemporánea o si es más bien una reminiscencia clásica.

El instrumento que Lemaña denomina arpa-cítara y H. Panum (67) arpa-salterio es un arpa que ha adoptado una caja de resonancia a todo lo largo de sus cuerdas. Sigue conservando su clavijero y su columna, curvados ambos, por lo que se diferencia de otro tipo de arpa-cítara, llamada "rota" que, derivada del saltério triangular, estaba formada por dos montantes en ángulo recto con caja de resonancia plana. Este tipo de arpa-cítara o arpa-salterio (nos parece más conveniente la primera denominación) se punteaba con los dedos y no tuvo mucho éxito, debido a la gran difusión que adquirió su pariente la "rota". En unos manuscritos de la Real Biblioteca de Bruselas (Ms. 9002 y 9025) podemos observar al Rey David tañendo este instrumento híbrido que fue el arpa-cítara (67).

Vemos ya en el S. XII, en el manuscrito de S. Blas, como la palabra "cithara" sigue empleándose con un sentido ambiguo. En este manuscrito se hallan reproducidas un arpa y una lira, a la primera se le denomina "cithara anglica" y a la segunda "cithara teutónica".

Esta pluralidad de significados es debida a que los

escritores durante muchos siglos han utilizado, sin precaución alguna, palabras cuyo sentido ha dejado de serles conocido, y de ahí la enorme confusión que han ocasionado.

En España hay varias fuentes latinas donde aparece el término "cithara" o el de "citharista", éste último aplicado al tañedor de dicho instrumento. En el s. VII aparece en el "Carmen de Nubentibus" y en el capítulo XXI del Lib. III de las Etimologías de S. Isidoro, ya citados. En el s. IX, en el "Himno de S. Julián y Sta. Basilisa" y en el "Canto a Leodegundia". En este último aparece "cithariste", refiriéndose al tañedor y no al instrumento, como ya dijimos. En los textos de los Beatos tenemos este término señalando instrumentos de cuerdas, ya punteadas, ya frotadas, y tan diferentes como el arpa o la fídula, representadas en las miniaturas de los mismos códices. Aún, tan tardíamente ya como en el s. XII, lo volvemos a encontrar en la "Chronica Adefonsi Imperatoris" y en el "Codex Calixtinus".

Así pues, observamos que hasta el comienzo de la lengua romance escrita los nombres de los instrumentos que aparecían en los textos son los de la Antigüedad. Tenemos una excepción: el Códice Calixtino, donde el material organográfico se enriquece con dos términos nuevos: "viola" y "rota Britannica" o "Gallica".

Esto no quiere decir que no hubieran aparecido nuevos instrumentos y que otros^{na} hubieran sufrido transformaciones, sino que los nuevos nombres en romance aún no se plasmaban en la lengua escrita al seguir utilizándose el

latín para este fin. Debido a esto, pensamos que los escritores, al señalar determinados instrumentos de cuerda, empleaban el término de "cithara" en lugar de latinizar los nuevos nombres.

En el s. XIII, en el "Poema de Alexandre", tenemos el nombre de "gedra" que deriva del latín "cithara", lo mismo que "cítola" y que se refieren a instrumentos de cuerdas punteadas con mango, que ya estudiaremos más adelante. En el mismo siglo, Gonzalo de Berceo cita de nuevo la "gedra" en el "Duelo de la Virgen", pero en la estrofa 7 de la "Vida de S. Millán de la Cogolla", nombra la "cítara". Sabemos cómo era este instrumento pues en el Retablo del monasterio de S. Millán de Suso (s. XIV), actualmente en el Museo Provincial de Logroño, hay un instrumento con mango y caja de resonancia con grandes escotaduras, tañido por el Santo. Su mayor autenticidad radica en que el pintor plasmó la vida del Santo de acuerdo con la narración de Gonzalo de Berceo.

Podemos suponer que desde unos siglos antes, quizás desde el siglo XI, el término de "cithara" venía señalando instrumentos de cuerdas punteadas con mango, empleándose los nombres de "psalterium" y de "sambuca" para los instrumentos sin mango, aunque esto no es absolutamente delimitable. Así, por ejemplo, en el s. X encontramos en los Beatos frecuentes citas de la "cithara" referidas a fídulas punteadas y de arco, como anteriormente dijimos.

En el Renacimiento se empleaba la palabra "cytara" o "cythara" para designar al cistro. Cerone, en el s. XVII, le da este nombre y también el de cítola (68).

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XI

Francia

Miniatura de la Biblia de Roda, ms. lat. 6², fol. 64 v. Biblioteca Nacional de París. Lira-cítara tañida por un músico con los dedos junto a la estatua de Nabucodonosor. Tiene forma cuadrangular con un remate oval en la parte superior, que termina en dos cabezas de animales con largos cuellos. Tiene catorce cuerdas en grupos: dos de tres y otros dos de cuatro (fig. 36 b). Tomado de H. ANGLES, La Música a Catalunya fins al segle XIII, Barcelona, 1935, pág. 102.

SIGLO XV

Madrid

Parte central del retablo gótico del Monasterio de Santa María de El Paular. Lira-cítara (?) tañida por un ángel con los dedos junto a la Virgen y el Niño. Tiene diez cuerdas dispuestas en la parte central de la caja de resonancia (fig. 37 b).

N O T A S

1. J.COROMINAS, Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana. Ed.Gredos. Madrid 1.974 art. lira
2. Enciclopedia de la Música SALVAT, dirigida por F.Michel. Ed.Salvat. Barcelona 1.967 art. lira ,
3. J.M.LAMANA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona. Separata de "Miscellanea Barcinonensia" nº XXI-XXII. Barcelona 1.969, págs. 40 y 41
4. C.SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales. Ed.Centurión. Buenos Aires 1.947, lám. III b
5. Enciclopedia de la Música SALVAT, op. cit. art. lira
6. E.GEVAERT, La Musique de l'Antiquité, vol. II. Gante 1.881, pág. 250
7. C.SACHS, op. cit. pág. 255
8. Enciclopedia de la Música SALVAT, op. cit. art. lira
9. J.M.LAMANA, op. cit. pág. 40
10. C.SACHS, op. cit. lám. VI
11. C.SACHS, op. cit. págs. 75 y 76
12. C.SACHS, op. cit. págs. 96 y 97
13. P.PETIT, Historia de la Antigüedad, Ed.Labor, Barcelona 1.967, pág. 59
14. C.SACHS, op. cit. pág. 126

15. E.GEVAERT, op. cit. pág. 251
16. C.SACHS, op. cit. págs. 124 y 127
17. C.SACHS, op. cit. pág. 255
18. J.M.LAMAÑA, op. cit. pág. 40
19. H.PANUM, Stringed Instruments of the Middle Ages. Reeves. Londres 1.940, pág. 90 y ss.
20. C.SACHS, op. cit. pág. 256
21. C.SACHS, op. cit. pág. 254
22. C.SACHS, op. cit. pág. 256
23. C.SACHS, Real Lexicon der Musikinstrumente, Berlín 1.913, pág. 324
24. L.GRILLET, Les ancêtres du violon et du violoncelle, París 1.901, ver fig. pág. 2
25. J.M.LAMAÑA, op. cit. pág. 40
26. H.PANUM, op. cit. pág. 131
27. C.SACHS, Hª Universal ... op. cit. pág. 249
28. J.M.LAMAÑA, op. cit. pág. 28
29. Monumenta Germaniae Historica. Auctorum antiquissimorum, V. Ed. Th. Mommsen, Berlín 1.887. Tomado de H.PANUM op. cit. pág. 131
30. VENANTIUS FORTUNATUS, Lib. 7, Carmina VIII, 63, de un poema dirigido a Loup, duque de Champagne, en el año 570. Tomado de DU CANGE, Glossarium mediae et infimae

latinitatis. Lutetiae 1.678, art. Harpa

31. H.PANUM, op. cit. pág. 128
32. M.F.W.GALPIN, "Musical Times", 17 Febr. 1.912. Tomado de PINCHERLE, La Harpe en Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire, dirigida por LAVIGNAC, vol.VIII, Paris 1.927, pág. 1.906
33. HOLDER, Altkeltischer Sprachschatz. Tomado de H.PANUM op. cit. pág. 124
34. C.SACHS, Real Lexicon ... op. cit. pág. 324
35. L.GRILLET, op. cit. pág. 2
36. BACHMANN, Die Anfänge des Streichinstrumenten-spiels, Leipzig 1.966, pág. 17 y figs. 89, 91 y 96
37. C.SACHS, HEUniversal... op. cit. pág. 256
38. BACHMANN, op. cit. pág. 170
39. J.N.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España medieval, "Miscellanea Barcinonensia", nº XXXV. Barcelona 1.972-1.973, pág. 59
40. J.M.LAMAÑA, Los instrumentos en los últimos tiempos de la dinastía... op. cit. pag. 42
41. H.PANUM, op. cit. pág. 128
42. De esta carta entresacamos: "Delectat me quoque cytharistam habere qui possit cytharisare in cythara quam nos appellamus Rottae (sic) quia cytharam habeo et artificem non habeo". Esta carta fue publicada con el nú

mero 89 en "Cartas del mártir S. Bonifacio", Mainz 1629. Más tarde MIGNE la cita en Patrologia latina, T. XCVI, col. 839 y DU CANGE en Glossarium mediae et infimae latinitatis, Lutetiae 1.678, art. Rocta

43. El texto alemán es el siguiente: "Fóne díu sint ándero lírûn únde rótûn iô síben sieten, únde síbene gelícho geuuerbet". Citado por GERBERTUS, Scriptores ecclesias tici de Musica sacra potissimum. vol. I pág. 96, St. Blasius 1.784
44. El fragmento 19 dice así: "Tubalcain invenit cytharam et organa, Pithagoras testudinem, i. harpam, David psalterium triangulum, i. Rottam, Boecio monochordum". Citado por DU CANGE, Glossarium... op. cit. art. Rocta.
45. El texto latino es el siguiente: "Sciendum est, inquit quod antiquum Psalterium instrumentum decachordum utique erat, in hac videlicet deltae literae figura multipliciter mystica. Sed postquam illud symphoniaci quidam et ludicratores, ut quidam ait, ad suum opus traxerant, formam utique ejus et figuram commoditati suae habilem fecerant, et plures chordas annectentes et nomine barbarico Rottam appellantes mysticam illam trinitatis formam transmutando". Citado por DU CANGE, op. cit. art. Rocta.
46. C. SACHS, Historia Universal... op. cit. pág. 251
47. H. PANUM, op. cit. pág. 129
48. C. SACHS, Historia Universal... op. cit. pág. 251

49. Este manuscrito que perteneció a la Biblioteca de la Universidad de Estrasburgo, fue destruido durante la guerra franco-germana. Actualmente existen dos copias. Una de ellas fue publicada en 1.818 por C.M. Engelhart cuando aún existía el original. La otra fue publicada en 1.878 por Keller y Straub. En H.PANUM, op. cit. figura 135 y pág. 159
50. H.PANUM, op. cit. fig. 136 y pág. 160
51. H.PANUM, op. cit. pág. 129
52. C.SACHS, Historia Universal... lám. XV b
53. J.M.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos... op. cit. págs. 42 y 43
54. Catálogo de la Sección de Comptos 173, f. 46. Tomado de H.ANGLES, Historia de la Música medieval en Navarra Diputación Foral de Navarra, Pamplona 1.970, pág. 225
55. M.GAIBROIS, Historia de Sancho IV de Castilla I, Madrid 1.922, pág. LXXV
56. J.RIBERA, La Música en las Cantigas, Madrid 1.922, pág. 147
57. H.ANGLES, La Música en las Cantigas de Sta.María. vol. III, 2ª parte. Barcelona 1.943, pág. 453
58. A.SALAZAR, La Música en España, I. Espasa-Calpe, Madrid 1.972, pág. 127
59. J.M.LAMAÑA, La Música en los últimos tiempos... op. cit. pág. 46

60. PENA Y ANGLES, Diccionario de la Música LABOR. Ed. Labor, Barcelona 1.954, art. cítara
61. C.SACHS, Historia Universal... op. cit. pág. 132
62. E.GEVAERT, La Musique de l'Antiquité, II, Gante 1.881 pág. 247
63. ATHENAEUS, XIV, p. 637. Tomado de GEVAERT, op. cit. pág. 247
64. H.PANUM, op. cit. págs. 81 y 82
65. C.SACHS, Historia Universal... op. cit. pág. 113
66. J.M.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos... op. cit. pág. 46
67. H.PANUM, op. cit. pág. 163
68. J.M.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista "Miscellanea Barcinonensia", nº XXXIX, Barcelona 1.975, pág. 96

CAPITULO VI

El salterio

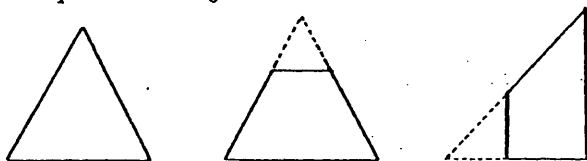
EL SALTERIO

Etimología.— El salterio es un instrumento de cuerdas punteadas, cuyo nombre deriva del latín "psalterium" y éste, a su vez, del griego ψαλτήριον, término que designaba a cualquier instrumento de cuerdas punteadas. Esta palabra griega tenía una raíz común con el verbo ψαλλειν que designaba 'hacer vibrar' o 'pulsar las cuerdas de un instrumento', y con ψαλμός nombre que se daba a la pulsación de los dedos sobre una cuerda. Los instrumentos de cuerda de origen asiático se tocaban con los dedos y de ahí su nombre común de ψαλτήριον (1)

Otra acepción del término griego ψαλμός es la de melodía para un instrumento de cuerda o también canto acompañado por un instrumento de cuerdas. De ahí que a los cánticos religiosos de Israel se les denomine "salmos", al ir acompañados por instrumentos cordados. El nombre de "salterio" se reserva para el conjunto o colección de estos salmos.

Estructura.— El salterio es un instrumento de cuerdas derivado del arpa. Al igual que ésta sus cuerdas tienen una longitud desigual y su forma es irregular, pero mientras el arpa varía entre una forma arqueada y el triángulo, el salterio es fundamentalmente un instrumento triangular. El triángulo puede ser equilátero o rectángulo, pero muy a menudo es reducido a trapecio por la supresión de uno de los ángulos. De esta manera resultan tres tipos generales

cuyos esquemas dibujamos a continuación:



Como es natural, de estas tres formas principales hubo muchas variaciones a lo largo de la Edad Media.

Existe además una diferencia fundamental entre el arpa y el salterio. Mientras en el arpa las cuerdas están en una postura abierta, es decir, que pueden ser punteadas por ambos lados, en el salterio, en cambio, las cuerdas corren a lo largo de la caja de resonancia y solamente pueden ser punteadas por un solo lado. (2)

La caja de resonancia es hueca y está formada por un tablero trasero, una tabla de armonía y unas costillas que unen los dos elementos anteriores. En la tabla de armonía se abren uno o varios orificios tornavoces de tamaño diferente y dispuestos también de modo diverso, pero siempre simétricamente. Estos orificios tornavoces cuando son circulares reciben el nombre de "rosetones", porque están calados con dibujos preferentemente de estrellas y otros adornos geométricos. Durante los ss. XIV y XV esta decoración es más profusa e incluso se añaden otros dibujos pintados sobre la tabla de armonía o hechos de taraceas. Como ejemplo de salterio bellamente decorado tenemos el de la arqueta-relicario del Monasterio de Piedra, actualmente en la Academia de la Historia. (Lám. 61)

A lo largo de la Edad Media la caja de resonancia a-

doptará diferentes formas, que estudiaremos en el apartado siguiente, todas ellas derivadas del triángulo, como ya hemos dicho. Ahora solo veremos a grandes rasgos las más generalizadas.

Los salterios latinos tomaron la mística forma triangular. Algunos, sin embargo, eran cuadrangulares como el que se encuentra en un capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca (Fig. 42 a) aunque no sabemos con certeza si respondían a una realidad.

En cambio, los instrumentos asiáticos de esta clase tomaron formas trapezoidales como las que muestran las figuras 2 y 3, anteriormente reproducidas. La primera, es decir, el trapecio simétrico, será adoptada por el "santir". Y la segunda, el trapecio asimétrico, la tomará el "qânum". Estos dos modelos islámicos entrarán en Europa en el siglo XII, como ya veremos, y sufrirán en el transcurso de los siglos ciertas modificaciones formales. La más importante de todas será la resultante de curvar hacia dentro los lados oblicuos del "santir", dándole al instrumento un gran parecido con la letra T. Este tipo de salterio será el preferido de los ss. XIV y XV.

Otra modificación, no menos notable, es la que se obtiene dividiendo el trapecio simétrico, forma del "santir", por la mitad. Es el "medio canon" con figura de trapecio asimétrico.

El material empleado en la construcción de los salterios es la madera, muchas veces de castaño. Las cuerdas eran de tripa o de bronce y las clavijas de madera o de hueso. (3)

Las cuerdas se extendían sobre la tabla de armonía y corrían paralelas a la base del triángulo o de los trapecios. En muchas representaciones vemos como van en sentido contrario, lo que indica el poco cuidado que ponían algunos artistas en reproducir con fidelidad los instrumentos musicales.

Si observamos con detenimiento las tres figuras anteriormente dibujadas, nos daremos cuenta de que las líneas de puntos de los ángulos que han sido suprimidos corresponden al espacio donde iban extendidas las cuerdas más cortas. Creemos que este truncamiento se efectuó en una época muy temprana, debido con toda seguridad, a la no utilización de estas cuerdas, que por ser muy cortas darían unos sonidos muy agudos y poco audibles.

Las cuerdas iban sujetas a las costillas del instrumento por medio de clavijas. Otras veces éstas se encontraban en la misma tabla de armonía. Vemos estas dos variedades en el "Retablo de Nicolás Florentino de la Catedral Vieja de Salamanca. El instrumento que se encuentra en la "Coronación de la Virgen", tañido por un ángel (Lám 93), tiene las clavijas en los extremos de la tabla de armonía, mientras que en el salterio que está en manos del Rey David en la predela del mismo Retablo (Fig. 56 a) las clavijas se sujetan a las costillas o costados del instrumento. En algunos casos las clavijas iban en un tablero pegado al lado oblicuo del instrumento. Las clavijas podían tener la forma de varilla, aleta o placa. A la mitad de ellas había un pequeño agujero para pasar la cuerda.

Estas podían ser simples, dobles, triples o cuádruples, presentando así una mayor superficie al plectro o

a los macillos. Su número era variable, al menos en las representaciones plásticas. Encontramos un salterio con cuatro cuerdas en un capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca (Fig. 42 a) y otro con más de cuarenta en la "Coronación de la Virgen" del Retablo de la Iglesia parroquial de Sádaba (Zaragoza) o el de la "Coronación de la Virgen" de Juan de Sevilla del Museo Jacinto Rigaud de Perpignan (Lám. 116), con trece grupos de tres cuerdas.

La longitud de las cuerdas estaba dividida en dos o tres partes por una serie de puentes. Unos instrumentos tenían dos puentes, uno a cada lado de la caja de resonancia, para cada grupo de cuerdas. Otros, en cambio, sólo uno, alternativamente a un lado u otro de la caja de resonancia.

El tamaño de los instrumentos también era variable. Algunos eran tan pequeños que no sobrepasaban la cintura del ejecutante de pie y se llevaban colgados al cuello. Otros, en cambio, eran lo suficientemente grandes como para obligar al músico a sentarse. Pero siempre eran portátiles.

Había diferentes modos de tañer los salterios: de pie, sentado, de rodillas, caminando o incluso cabalgando. Las dulcemas o salterios percutidos se colocaban sobre una mesa o sobre las rodillas. En general, había dos formas diferentes de sostener el instrumento: horizontalmente y verticalmente. La primera es la forma islámica. El instrumento se colocaba sobre las rodillas del ejecutante, sobre el suelo o sobre una pequeña mesa, ya fuera punteado o percutido. La segunda, en cambio, era la manera europea de tañerlo. El fondo de la caja de resonancia

se pegaba al pecho del músico, siempre que fuera punteado.

También existían varias maneras de producir el sonido, es decir, de poner las cuerdas en vibración. Podían puntearse con las yemas de los dedos, con plectros sujetos a los dedos como una especie de dedales afilados y con plectros de alambre curvados. Otras veces los instrumentos se percutían con unos bastoncitos metálicos curvados. Estos últimos eran sostenidos por el mango entre el pulgar y el índice y golpeaban las cuerdas con la parte curvada. Caían con agilidad sobre las cuerdas e inmediatamente saltaban. Los martillos tenían la mitad de la cabeza cubierta por un fieltro para poder variar la intensidad del sonido. Así, para tocar "forte" la cuerda era golpeada por el lado duro del martillo y para tocar "piano" se usaba la parte cubierta con fieltro. Por todas estas razones Mersenne ("Harmonia Universal", 1636) clasificaba el salterio percutido como un instrumento de percusión (4)

J. Cellier ("Recueil de plusieurs singularités", 1585) conocía dos maneras de tañer el salterio: una con dos plumas o plectros y con ambas manos y "son los más imperfectos, porque solo pueden hacer dos acordes cuando más"; y la otra, tocarlo con los dedos pulsando, y "son los más perfectos, porque se pueden pulsar tres o cuatro acordes, aunque no tan perfectamente como en la espineta" (5)

Las cuerdas se afinaban con una llave de afinar en forma de martillo, igual que la que se utilizaba para el arpa.

El encordado de estos instrumentos nunca tuvo reglas

...
fijas. En un método moderno de dulcema que indica su afinación vemos que tiene cuerdas de metal, tendidas sobre dos puentes, de dos a cuatro al unísono para cada una de las treinta y dos notas. Los juegos están dispuestos en tres hileras: la primera sbarca las notas de sol a si' dia tónicamente; la segunda de sol' a do' diatónicamente y la tercera de re' a sol'; éstas últimas series son también diatónicas, pero en vez de las notas naturales, tenían fa' sostenido y fa' sostenido. (6)

Origen y evolución.— El salterio puede ser considerado como un instrumento propiamente medieval, pues, aunque tiene un origen incierto en la Edad Antigua, va a desarrollarse en la Alta Edad Media, alcanzando su máximo apogeo en la Plena y Baja Edad Media. En el Renacimiento empezará a decaer ante el auge creciente de los instrumentos de cuerda con teclado, sus descendientes directos.

El salterio es un tipo de cítara, es decir, un instrumento de cuerdas con caja de resonancia a todo lo largo de éstas. Al hablar de la cítara en el capítulo anterior, vimos que este instrumento no fue conocido por los grandes pueblos de la antigüedad como el egipcio o el asirio, pero que los hebreos usaban una cítara o salterio cuadrangular con diez cuerdas que, según ha demostrado Curt Sachs (7), tomaron de sus vecinos los fenicios. Este tipo de salterio, característico de los hebreos, aparece varias veces en los Salmos con el nombre de "asor" y puede verse una representación en una carta enviada a Dardano y que se le atribuye a S. Jerónimo.

En Grecia el nombre de "psalterion" se aplicaba a cual

quier instrumento de cuerdas punteadas, como ya dijimos, pero también este vocablo designaba, a veces, a un instrumento concreto: el "trigonon". Era el arpa de los egipcios y de los pueblos semíticos, con forma triangular. Según Aristóteles (Probl. XIX, 23), tenía generalmente la extensión de dos octavas. Es muy probable que algunas de sus cuerdas fueran cromáticas para poder hacer cambios de tono y de modo, es decir, modulaciones. Los socráticos no eran partidarios de todos estos cambios, ya que estaban en contra de todas las innovaciones (8). Este instrumento pasó indudablemente al mundo latino.

Y adentrándonos ya en la Edad Media, entre el s. IX y el s. XIII nos vamos a encontrar representaciones del "psalterium" en códices, manuscritos y relieves europeos. Esta ba provisto de una caja de resonancia en forma de triángulo, equilátero la mayor parte de las veces, con un marco claramente diferenciado. Era de pequeñas dimensiones y carecía de orificios tornavoces (9). Se tañía en posición vertical, pegado al pecho del ejecutante. Su derivación del arpa es innegable por la desigual longitud de sus cuerdas.

En España vemos pocos ejemplares de este tipo durante los siglos XI, XII y XIII, pero hay que tener en cuenta que, en general, este período aporta escasas representaciones de instrumentos musicales. Así pues, aparecen "salterios latinos" en la Puerta del Perdón de S. Isidoro de León (s. XI), en la gran archivolta del Pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense (s. XIII), en la puerta principal de la Iglesia monástica de Carboeiro (s. XII), en un capitel de la Iglesia de S. Lorenzo de Pujayo (Santander), y ya en el s. XIII hay una última aparición en la portada

occidental de la Colegiata de Sta. María de Toro, donde alterna con los nuevos salterios islámicos.

Pero junto a este salterio triangular, aparece en muchas representaciones medievales otro tipo de cítara cuadrangular con diez cuerdas, igual al salterio hebreo. En España sólo encontramos dos imágenes de este tipo: en un capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca y en un canecillo de la Iglesia de los Stos. Cosme y Damián de Bárcena de Pie de Concha (Santander) del s.XII.

Una vez analizadas las fuentes iconográficas, procede examinar los testimonios literarios.

Ya hemos dicho al hablar de la etimología como el término $\psiαλτήριον$, presente en la literatura griega, se aplicaba a cualquier instrumento de cuerdas tocadas por punteo. Los autores latinos de los primeros siglos de nuestra era aclaran más el vocablo, exponiéndolo en términos más definidos. S. Agustín (In Psalmos LVI) (10) y S. Jerónimo (11) están de acuerdo en que la diferencia entre el "psalterium" y la "cithara" está en la colocación de la caja de resonancia. En el primer instrumento se encuentra sobre las cuerdas, mientras que en el segundo se halla debajo de ellas. Al mismo tiempo S. Jerónimo define el "psalterium" como un instrumento cuadrado, con cuatro esquinas, símbolo de los cuatro evangelistas, y con diez cuerdas, símbolo de los diez mandamientos (12).

Posteriormente Casiodoro (Exp. in psalmos LVI), San Isidoro (13), el obispo Eucherius de Lyon (14) y otros autores latinos añaden a la primera definición que el "psalterium" tenía la forma de letra griega Δ . Opinamos que este instrumento denominado "psalterium" por los escritores latinos anteriormente citados no es un salterio

en el sentido en que actualmente lo conocemos, sino un arpa vertical angular con la caja de resonancia en la parte superior y sin columna. Las razones que tenemos para considerarlo así quedaron expuestas en el capítulo del arpa.

No sabemos hasta qué punto las representaciones de estos salterios latinos (los llamamos así para diferenciarlos de los posteriores de origen oriental) respondían a una realidad. El argumento que tenemos para considerarlos poco verosímiles es el siguiente: Las representaciones se realizan varios siglos más tarde que los textos literarios donde se describen estos instrumentos. No cabe duda de que los escritores sagrados como S. Agustín, S. Jerónimo o el obispo Eucherius nos hablan de unos instrumentos contemporáneos suyos y que, por lo que se ve, conocen bien. S. Isidoro, el gran recopilador, recoge estos testimonios, aunque no sabemos si también conocía todos estos instrumentos. Pasados varios siglos vemos aparecer las primeras representaciones del "psalterium" latino, que, como ya dijimos, era un arpa vertical angular, pero que en ninguno de los casos aparece como tal, sino como un nuevo instrumento basado en una errónea interpretación de una u otra de las descripciones que ya hemos visto en siglos precedentes. Así, por ejemplo, en un manuscrito francés del s. IX, que se encuentra en Boulogne-sur-Mer, se puede ver al Rey David tañendo un instrumento cuadrangular con una caja de resonancia en la parte superior y diez cuerdas. Encima un título dice: "Hic est David, Filius Jesse, tenens Psalterium in manibus suis, haec est Forma Psalterii". Este dibujo se adapta fielmente a la descripción atribuida a San Jerónimo. Otro instrumento parecido puede verse en otro

manuscrito del s.X de la Real Biblioteca de Stuttgart. En el mismo s.X, en el Códice Emmeraner, el "psalterium" se ve en ambas formas: cuadrada y triangular. Este último lleva el título siguiente: "alii psalterium sic pingunt in modum Deltae litterae". Dos siglos más tarde, en el famoso manuscrito de S.Blas, reproducido por Gerberto en su "De Cantu et musica sacra", volvemos a encontrarnos con estas dos formas y con títulos similares. (15) Las figuras de los escasos salterios latinos, que hemos podido recoger en nuestro suelo, también se adaptan a las definiciones de los autores sagrados, aunque mal interpretadas. En nuestro caso no tenemos frases alusivas a los instrumentos representados, ya que todos ellos están esculpidos en piedra. Pero la contemplación de los mismos nos da la impresión de estar inacabados. No se les ve las clavijas, elementos éstos que aparecen en otros instrumentos contiguos, las cuerdas toman direcciones diferentes en cada una de las representaciones e incluso la manera de sostener el instrumento varía en cada una de ellas; así, por ejemplo, en la Portada del Perdón de S.Isidoro de León tiene la posición de la letra griega Δ , en el Pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense los salterios tienen la forma de la letra Δ invertida y en la Portada de la Iglesia de Carboeiro de la letra Δ inclinada. Este hecho no se da en instrumentos afines al salterio como el arpa o la rota. Así pues, este desconcierto de los artistas a la hora de plasmar este instrumento creemos que se deba a la inexistencia del mismo en la práctica musical de aquellos siglos. Sin embargo, su representación en manos de ancianos del Apocalipsis o de personajes bíblicos no

nos debe extrañar ya que este salterio triangular era el símbolo de la Stma. Trinidad y sus diez cuerdas símbolo de los diez mandamientos. Tengamos en cuenta que el artista medieval era muy inclinado a los símbolos. Además, es curioso observar como el nombre de "psalterium" no aparece en ningún texto latino de nuestro suelo hasta el s.XII exceptuando, claro está, las Etimologías de S. Isidoro. Quizás esta ausencia se deba a que su sentido exacto no era muy conocido en aquellos tiempos. Es a partir ya de este siglo cuando vuelve a figurar en los textos, pero esta vez aplicado, según opinamos, a las cítaras islámicas.

En Europa el término "psalterium" se utilizaba durante los siglos XI y XII para designar a la rota; pues en una transcripción de los Salmos hecha por Notker Balbulus, monje de St. Gall en el s.XII, cada vez que aparece el término "psalterium", escribe entre paréntesis "rota" (16). Este mismo monje se quejaba de que los juglares hubieran transformado el antiguo saltério triangular de diez cuerdas, cambiándole su mística forma, añadiéndole más cuerdas y dándole el nombre bárbaro de "rota" (17). Al leer este texto observamos varios detalles significativos que corroboran en gran medida nuestra opinión de lo meramente simbólicos que son los salterios latinos. En primer lugar hacemos resaltar la insistencia de Notker acerca de la "mística" forma de este instrumento. En este corto texto lo repite dos veces, como si la característica más importante del salterio fuera la figura triangular de su caja, símbolo de la Stma. Trinidad. Luego, el empleo del adjetivo "antiquum" referido al "psalterium" indica que se tra-

ta de un instrumento muy antiguo y no contemporáneo del monje. Esto mismo se puede deducir de esa especie de lamentación que el texto deja entrever sobre la transformación que los juglares habían hecho del salterio, convirtiéndolo en la rota. Se puede comprender fácilmente que Notker sólo conocía la rota, pues esta queja no sería válida si los dos instrumentos coexistieran en la práctica. En el s. XIV, cuando el vocablo "psalterium" se había estabilizado y se aplicaba corrientemente a los salterios islámicos, hay unas representaciones de instrumentos de cuerda triangulares con títulos como éste: "Cythara ut Hieronymus dicitur in modum deltae litterae cum XXIV cordis". Al tener ya en esta época el término "psalterium" un significado preciso, se emplea para el instrumento simbólico el nombre genérico de "cythara".

Los primeros historiadores organográficos aceptaron todas estas representaciones simbólicas de salterios latinos como reales y de ahí la enorme confusión que se ha originado respecto a este instrumento. Virdung en 1511, en su "Musica getutscht" copia unos dibujos de instrumentos que vió en un pergamino y que se atribuían a S. Jerónimo. Posteriormente Praetorius en su "Sintagmatis Musici" (1618) vuelve a reproducir estos dibujos. De aquí pasaron a la "Musurgia Universalis" de Kircher y a la "Historia de la Música" de Forkel. (18)

Muchos de los musicólogos de nuestro siglo, al estudiar estos tratados organográficos de siglos anteriores, han tomado como auténticos los salterios triangulares. Nosotros dudamos de su autenticidad, como ya dijimos, y pensemos que son fruto de una falsa interpretación, por

parte de los artistas de los siglos X al XIII, de los textos de los escritores religiosos de los siglos IV y V.

Además de estos "salterios latinos" en la Edad Media nos encontramos con otro tipo de salterio cuyo origen es oriental y que van a alcanzar un inmenso auge en Europa durante los siglos XIII-XV.

Así pues, a partir del s. XII aparecen en Europa dos géneros de "cítaras islámicas" bastante diferenciadas entre sí. Son el "santir" asiático y el qânum egipcio. Se distinguen claramente no sólo por su forma sino también por el modo de ejecución. Estos dos tipos de cítaras, aún en uso en algunos países orientales, se van a ir transformando en Europa a lo largo de la Baja Edad Media, terminando por adoptar múltiples formas. Ahora bien, si observamos detenidamente los distintos modelos de salterios medievales europeos, nos daremos cuenta de que son sólo variaciones de las dos clases de cítaras orientales ya citadas. Por lo tanto, antes de comenzar el estudio de estos instrumentos en España, objeto de nuestro trabajo, analizaremos la estructura, forma y modo de ejecución de estos cordófonos islámicos, antecesores de nuestros salterios y dulcemas.

El "santir" es un instrumento de Persia y del Irak. Estaba constituido por una caja plana de castaño que tenía forma de trapecio simétrico. A veces tomaba la forma de un cuadrilongo, estando regulada la longitud de las cuerdas por medio de puentes indirectos. Las cuerdas eran de bronce y estaban tensadas a lo largo de la caja de resonancia, paralelas a la base del trapecio. Su número era de 25 órdenes, en grupos de cuatro, siendo afinadas por

medio de clavijas de madera que se insertaban en uno de los lados oblicuos. Unos puentecillos colocados alternativamente en la parte derecha o izquierda de la caja de resonancia limitaban la parte central, sonora, de las cuerdas. En algunos instrumentos aparecen unos agujeros decorativos a modo de rosetón, generalmente tres: uno situado en el final estrecho de la caja de resonancia en medio de las dos series de puentes, y los otros dos, en el final ancho del instrumento, a cada lado de los puentes. Las cuerdas eran generalmente golpeadas con dos palillos muy ligeros, que terminaban en un ensanchamiento en forma de hoja y se convertirían posteriormente en unos pequeños macillos; pero en algunos casos se punteaban con dos plectros curvados (19). Así se puede ver en algunos grabados antiguos persas e incluso en reproducciones medievales europeas (20).

El "santir" fue llevado por los árabes al norte de Africa, donde aún lo tocan los judíos y de allí pasó a España. Pero es muy probable que también penetrara por el este de Europa, a través de Bizancio (21) y que su rápida difusión se debiera a las Cruzadas.

El "qânum", cuya cuna fue Egipto, se extendió pronto por todo el mundo árabe. Fue descrito por primera vez en el s. X por el lexicógrafo sirio Bar Bahlul, que le dió el nombre de "qithoro" del griego "kithara". En esta misma época aparece ya con el nombre de "qânum", derivado a su vez del griego $\kappa\alpha\upsilon\upsilon\mu\omicron\nu$, en uno de los cuentos más antiguos de "Las mil y una noches" (22).

El "qânum" consiste en una caja plana en forma de trapezoide asimétrico, es decir, con uno de los lados no

paralelos recto, y el otro oblicuo. Las cuerdas corren sobre la caja de resonancia a lo largo de los lados paralelos del trapecio y las clavijas afinadoras están insertas en un tablero, añadido a la caja de resonancia por el lado oblicuo. Mientras en el "santir" cada grupo de cuerdas estaba sostenido por un puentecillo colocado alternativamente a la izquierda o a la derecha de la caja de resonancia, como acabamos de ver, en el "qânum" las cuerdas están sostenidas por dos molduras pegadas a la caja y que abarcan todas las cuerdas. Una está colocada en el lado oblicuo, muy cerca del clavijero, y la otra corre paralela al lado opuesto recto, quedando por tanto una parte central sonora en las cuerdas. Estas eran de tripa y formaban veinticinco órdenes triples (23). La tabla de armonía era mitad de madera y mitad de cuero. Las cuerdas estaban afinadas diatónicamente, abarcando dos octavas y media, desde do' a sol', pero la afinación cambiaba según la tonalidad de la pieza. Dos plectros de alambre punteaban las cuerdas. En algunos casos estaban sujetos a los dedos del tañedor, como dedales. La mano derecha tocaba la melodía y la izquierda la doblaba a la octava grave, pero en algunos pasajes pisaba la cuerda para levantarla una segunda mayor o menor.

El "qânum" llegó a España a través del norte de África y de allí se extendió pronto por toda Europa.

Y fue precisamente en Europa más que en Asia donde los instrumentos orientales se extendieron más allá de los límites del imperio islámico y sus colonias. España fue el camino de paso obligado del instrumentario oriental hacia Europa, ya que prácticamente todo nuestro medioevo estuvo presidido por la pujante civilización árabe. En menor medi-

da Sicilia y el Sur de Italia contribuyeron a esta introducción. Así pues, la mayor parte de los instrumentos orientales se extendieron por todo el continente europeo y sólo quedaron unos pocos instrumentos primitivos relegados a valles o islas remotas como instrumentos populares.

Podemos decir que a partir del s.VII, época en que los árabes unifican el Cercano Oriente y extienden una cultura homogénea por el inmenso territorio comprendido entre el archipiélago malayo y España, los instrumentos fueron perdiendo poco a poco su carácter regional. En realidad la música árabe ya antes del s.VII había tenido un carácter internacional e interoriental, puesto que este pueblo tuvo que emigrar a otras ciudades del Cercano Oriente por diversas circunstancias históricas. También los esclavos vendidos de un país a otro contribuyeron en gran medida a la difusión de los estilos e instrumentos de sus países de origen (24). Pero con la difusión del islamismo este carácter internacional de su vida musical se acentúa.

En realidad se puede considerar a los árabes como los autores del mayor trasvase instrumental de la historia musical, ya que al comenzar la época renacentista encontramos en Europa un instrumentario casi exclusivamente de origen oriental. Algunos de los instrumentos eran bizantinos, pero la mayor parte islámicos. Muchos de ellos se habían ido transformando en el período medieval como es el caso del "qânum" y el "santir" que dieron lugar a los instrumentos de teclado. Otros permanecieron sin modificaciones relevantes.

Una vez examinadas las características del "qânum" y del "santir", veremos ahora su expansión por la España y la Europa medieval.

Todos los musicólogos coinciden en señalar el año

1.184 como fecha de aparición en Europa de las cítaras islámicas, concretamente en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. A nosotros nos parece demasiado precisa esta afirmación, ya que hemos encontrado varias representaciones de estos salterios orientales en monumentos que los historiadores del arte no han podido fechar con exactitud, pero que los sitúan en la 2ª mitad del s. XII. Así, los de la portada de la Iglesia de Sto. Domingo en Soria, obra de un escultor francés y probablemente anterior al pórtico santiagués, el del ábside románico de la Seo de Zaragoza y los que se encuentran en ménsulas en los templos del Cristo en Catalaín y de S. Martín en Artaiz, ambos en Navarra.

Así pues, es lógico pensar que estos instrumentos se encontrarían en nuestro suelo desde la 1ª mitad de este siglo y que fueron representados poco después en diferentes puntos de nuestra geografía. De España pasaron a Europa.

Distinguiremos en España dos etapas principales en el desarrollo de estas cítaras islámicas durante la Plena y Baja Edad Media. La primera comprendería los siglos XII y XIII, mientras que la segunda abarcaría los siglos XIV y XV.

En las representaciones de la época primera los instrumentos toman la forma del "santir" o del "qânum" indistintamente, distinguiéndose precisamente por su figura y no por su modo de ejecución, característica esta última bastante difícil de apreciar en los relieves de las archedi voltas y capiteles medievales.

De las treinta y cuatro representaciones de salterios que hemos recogido de esta etapa, aproximadamente la tercera parte son tañidos a la manera oriental, es decir, en posición horizontal, apoyados sobre las rodillas del ejecu-

tante. El resto se toca en posición vertical pegado al pecho del ejecutante, según la manera europea.

Como ya hemos dicho, existe en esta época una gran variedad de formas que analizaremos a continuación: En la portada de Sto. Domingo de Soria (2ª mitad del s. XII) (lám. 23) nos encontramos con los dos tipos de salterios islámicos: un "qânum" punteado y un "sentir" percutido. El primero con forma de trapezoide asimétrico, aunque el lado oblicuo no se distingue bien por estar oculto bajo el brazo del anciano que lo tañe (102 de izq. a dcha.) Es punteado con dos plectros. El segundo tiene forma de trapecio simétrico, quedando la base menor junto al cuerpo del músico. A nuestro juicio este instrumento es percutido por unos palillos, ya que la forma en que el anciano los sostiene —semejante a las baquetas de los tambores— es más propia para golpear que para puntear. Ambos salterios descansan horizontalmente sobre las rodillas. El número de cuerdas en los dos instrumentos pasa de la veintena, aunque no podemos precisar su número por el reducido tamaño que tienen en la fotografía. La disposición de las cuerdas es errónea, pues, en lugar de ser paralelas a las bases de los trapecios, son perpendiculares, debido seguramente al desconocimiento del escultor de la estructura instrumental.

Los dos salterios de la famosa portada de la Catedral de Santiago de Compostela (lám. 13 y 14) nos ofrecen algunas dificultades para su clasificación, pues tienen la figura de triángulo rectángulo y no de trapezoide. Observados con detenimiento llegamos a la conclusión de que sus cajas de resonancia adoptan la forma del "qânum" al que aún no le han cortado uno de sus ángulos agudos. Sus doce cuerdas son punteadas con plectros, estando los

instrumentos en posición horizontal. Una de las esquinas está redondeada. Sobre estos instrumentos el Dr. Curt Sachs ("Historia Universal de los instrumentos musicales" págs. 246 y 278) se contradice, ya que al hablar de los instrumentos del Cercano Oriente, y concretamente de la "dulcema", dice que el primer rastro que se encuentra de ella en Europa es en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago. Y más adelante cuando estudia las cítaras en la Edad Media europea dice que los instrumentos de dicho pórtico son "salterios punteados", diferentes por lo tanto de la dulcema percutida.

Dos ejemplares muy parecidos a los del pórtico santiagués los podemos ver en el ábside románico (s.XII) de la Seo de Zaragoza y en la Portada de la Iglesia de la Asunción de Perazancas (Palencia).

En la Portada Septentrional de la Colegiata de Sta. María de Toro (Zamora), que también es del s.XII, encontramos tres salterios diferentes. Dos de ellos son del tipo "qânum", uno en posición vertical y el otro horizontal sobre las rodillas del anciano del Apocalipsis que lo tañe. El tercero es un raro instrumento de forma hexagonal, cuyo marco está formado por dos serpientes entrelazadas. En el centro tiene un rosetón.

Otro instrumento singular se halla en la Portada de la Iglesia de Moradillo de Sedano (Burgos). Se trata de un largo instrumento de forma casi rectangular que se apoya en las rodillas de dos ancianos del Apocalipsis. Cada uno de ellos sostiene entre sus manos un par de plectros que puntean las cuerdas. Es un salterio para dos intérpretes. Es el único ejemplar que hemos encontrado de

este tipo.

En Navarra y aún dentro del s.XII hallamos dos instrumentos muy curiosos, no tanto por su forma como por el modo de tañerlos. Aunque son obras de distintos artistas (25), es indudable que ha habido una mutua influencia, pues son salterios casi únicos en esta época tocados ambos por juglares en ménsulas del exterior de los templos. Uno de ellos toma la forma del "santir" y se encuentra en la Iglesia del Cristo de Catalaín (Fig. 42 b). El otro con la forma del "qânum" se halla en la Iglesia de S.Martín de Artaiz (Lám. 10). La particularidad que presentan no estriba sólo en su posición vertical, sino en que uno de los bordes de la caja de resonancia está apoyado sobre el pecho del tañedor, a la manera del arpa, quedando cada mano en uno de los lados del instrumento. Al parecer tiene cuerdas en ambas partes de la caja, pues se ve doble hilera de clavijas. Se puntean con los dedos. Son, pues, instrumentos híbridos, mitad arpa, mitad salterio. Un tercer instrumento con semejantes características se encuentra en un capitel de la portada de la Iglesia de S.Pedro de Moarves (Palencia), también del s.XII

En la portada occidental de la Colegiata de Sta. María de Toro (Lám. 26), ya del s.XIII, vemos de nuevo los dos tipos de salterios orientales. Uno de los reyes-músicos de las archivoltas sostiene verticalmente un "qânum" que tiene nueve cuerdas. La base menor está en la parte inferior. Paralela al lado oblicuo del trapezio y pegada a la caja de resonancia se puede apreciar la moldura donde van insertas las clavijas. El otro instrumento es del tipo "santir", colocado horizontalmente sobre las rodi -

llas de otro rey-músico y con la base del trapecio pegada al cuerpo. Es punteado con un plectro. No pueden apreciarse más detalles, pues sólo se ven sus bordes con las clavijas, que pueden ser unas diez.

Y siguiendo en el s. XIII podemos ver una gran variedad de salterios en los Códices de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, que se encuentran en la Biblioteca de El Escorial y que tienen como característica común el estar en posición vertical. Comenzaremos por el señalado con la signatura b I 2. La Cantiga nº 50 (Lám. 31) está ilustrada por una miniatura que representa a dos juglares tocando salterios del tipo "qânum" con la base mayor apoyada en las rodillas. Uno tiene nueve cuerdas simples y el otro once. Ambos tienen las clavijas colocadas en el lado recto, no paralelo, del trapecio y no en el lado oblicuo como era normal en el "qânum". Esto nos demuestra el poco cuidado que ponía el miniaturista en copiar la realidad con cierta fidelidad. Los dos instrumentos tienen cuatro rosetones, uno grande en el centro y tres pequeños distribuidos de la siguiente manera: uno en la parte superior, es decir, en la parte central de la base menor, y dos en la parte inferior, uno en cada esquina de la base mayor. Dos molduras pegadas a la caja de resonancia corren paralelas al lado oblicuo y al opuesto recto. Nos inclinamos a considerar el instrumento representado en la Cantiga 290 del mismo Códice b I 2 (Lám. 44) como un "qânum" modificado, compartiendo así la opinión de H. Panum (26). Su caja tiene forma de trapecio asimétrico y es de proporciones mayores que los anteriores, pues sus bases son muy largas. El lado oblicuo en lugar de ser rec

tilíneo es redondeado, estando colocadas en él las clavijas. Tiene 16 cuerdas en grupos de cuatro y cada uno de ellos tiene su propio cordal. Carece de agujeros tornavoces. Las cuerdas son punteadas con los dedos de la mano derecha, mientras la izquierda simplemente sostiene el instrumento.

Los musicólogos sostienen una disparidad de criterios en la clasificación de este instrumento. H. Anglés (27) lo llama "cítara", denominación muy inexpressiva, como ya hemos visto, y se pregunta si será la "baldosa" del Arcipreste de Hita. Salazar (28) también se pregunta si será la "rota" del "Libro de Alexandre". Ribera (29) le da el nombre de "salterio" y Lamaña (30) lo clasifica finalmente como una "cedra". Nosotros pensamos que el nombre de "salterio" es el más adecuado para este instrumento, ya que incluso el Arcipreste de Hita lo define como "más alto que la mota" por sus grandes dimensiones.

Y siguiendo en el Códice b I 2, en la Cantiga nº 80 (Lám. 33) vemos dos salterios rectangulares de gran tamaño. Esta forma es una variación del tipo "santir", pues ya dijimos que, a veces, los lados no paralelos del trapecio eran tan ligeramente oblicuos que el instrumento adoptaba la figura de un cuadrilongo, alejándose de esta manera de su primitivo contorno triangular. Las clavijas están situadas en el lado derecho, más estrecho. Como siempre el número de cuerdas es impreciso. El instrumento situado a la derecha de la miniatura tiene diecisiete, distribuidas en grupos de tres y sólo se ven doce clavijas. La mano derecha puntea las cuerdas con un plectro y la izquierda sostiene el instrumento por la parte supe-

rior. Ambos salterios tienen cinco rosetones o agujeros tornavoces: uno mayor en el centro y cuatro pequeños, uno en cada esquina.

El último modelo de salterio que nos presenta el C6 dice b I 2 es el de la Cantiga nº 70 (Lám. 32). Este tipo de instrumento lo vamos a ver con gran profusión en la época siguiente, es decir, en los s. XIV y XV. Su forma deriva del "santir". Tiene los lados oblicuos curvados hacia dentro y en la base se le ha añadido una pieza semicircular, por lo que su contorno se aproxima al de un triángulo equilátero. El número de cuerdas no puede precisarse, oscila entre 18 y 20 en grupos de tres. En esta miniatura hay dos instrumentos iguales, pero el de la derecha tiene sólo cuatro rosetones, mientras que el de la izquierda alcanza el número de seis. La mano derecha hiere las cuerdas con un plectro, mientras la izquierda sostiene el salterio por la parte superior.

Una vez vistos los cuatro modelos de salterios que nos ofrece el Códice b I 2, pasamos al Códice T I 1 también de las Cantigas, donde encontramos tres cordófonos de este tipo. En el recuadro superior izquierda de la ilustración de la Cantiga CXX aparece el mismo rey Alfonso X, arrodillado junto a la Virgen y el Niño. ^a su lado un grupo de juglares danza y otro tañe diversos instrumentos. Entre éstos vemos dos salterios, iguales a los ya estudiados del Códice b I 2. Uno es rectangular y tiene cinco rosetones, es muy parecido al de la Cantiga nº 80. El otro tiene forma de T con la parte inferior redondeada como el de la Cantiga nº 70. Tiene tres rosetones. Ambos instrumentos dibujados con mucho descuido y ni si-

quiera tienen las cuerdas pintadas (Fig. 44 a y b).

En el recuadro inferior derecha de la ilustración de la Cantiga C vemos representado un salterio con la clara figura del "santir". La base inferior está decorativamente festoneada. Sólo tiene pintadas ocho cuerdas simples, pero con toda probabilidad su número era mayor. Los rosetones son cinco, distribuidos de la siguiente manera: uno grande en el centro y en cada esquina uno pequeño (Fig. 45 a).

Como se puede observar, los dos códices alfonsíes de las Cantigas que se encuentran en El Escorial nos ofrecen un muestrario completo de todos los tipos de salterios medievales y es lógico que así fuera, ya que en la corte sevillana del Rey Sabio concurrían juglares europeos, árabes y judíos.

Las restantes representaciones de salterios del siglo XIII son más o menos semejantes a los modelos reproducidos en los códices de las Cantigas. Así vemos salterios en forma de T, derivados del tipo "santir" con la línea vertical más larga que la horizontal, en las pinturas murales del ábside de la Iglesia de S. Miguel en Daroca (Zaragoza) (Fig. 48 a); con la línea horizontal más larga que la vertical en las pinturas murales de una hornacina de la Capilla de S. Martín en la Catedral Vieja de Salamanca (Fig. 45 b). Todos estos instrumentos están tocados a la manera europea. Vemos aún otro más en forma de T, pero tañido en posición horizontal en la archivolta de la Portada de S. Juan, fachada principal de la Catedral de León.

Encontramos dos salterios con el contorno más o me-

nos rectangular y en posición horizontal en la Portada de la Iglesia de Sasamón (Burgos). Uno de ellos parece que es percutido con dos macillos. Junto a ellos vemos otro con la figura del "qânum" en la misma portada, tallado en posición vertical. Pero los demás instrumentos que adoptan la forma rectangular están sostenidos también en posición vertical. Instrumentos de este tipo vemos en la Iglesia de S. Miguel de Daroca (Zaragoza) (Fig. 47 b) y en una hornacina de la Capilla de S. Martín en la Catedral Vieja de Salamanca. En este último lugar hay dos instrumentos casi iguales con figura ligeramente romboidal. Sus cuerdas van agrupadas de dos en dos. Uno de los salterios tiene un rosetón grande en el centro y el otro tiene cinco, es decir, además del grande, uno pequeño en cada esquina (Fig. 46 b).

Por último analizaremos un instrumento bastante singular (Fig. 47 a), mitad arpa, mitad salterio, y que pensamos sea fruto de la imaginación del artista, pues no hemos encontrado ningún otro ejemplar que se le parezca. Se halla pintado en uno de los muros del ábside de la Iglesia de S. Miguel de Daroca, ya citado. Su contorno podríamos clasificarlo como una variación del tipo "santir", es decir, un trapecioide simétrico, pero con los lados no paralelos ligeramente oblicuos. Su gran particularidad radica en que la caja de resonancia no abarca la extensión de todas las cuerdas sino sólo la mitad de ellas, pues una línea casi diagonal divide el instrumento en dos mitades triangulares, teniendo una de ellas caja de resonancia y la otra no, quedando, por tanto, en ésta las cuerdas al aire. Además, carece de la moldura que for

ma la base mayor del trapecio. En los tres listones restantes lleva clavijas. Son innecesarias en dos de ellos. Tiene cuatro rosetones en la caja de resonancia. El número de cuerdas no puede precisarse por estar la pintura muy estropeada. En la parte superior puede verse una llave de afinar.

Después de este breve estudio sobre los salterios de los s.XII y XIII y antes de comenzar a examinar las características de los mismos en los s.XIV y XV, creemos conveniente abordar el problema de la nomenclatura.

Con la llegada en el s.XII de las "cítaras islámicas" al marco musical europeo, se va a estabilizar definitivamente el vocablo latino "psalterium". Ya vimos anteriormente como este término en la Alta Edad Media era un tanto ambiguo, aunque no tanto como lo fue el nombre de "cítara". Se aplicaba el término de "psalterium" a instrumentos cordados, sin mango y punteados con los dedos como el arpa. Más tarde, hacia los s.X y XI, se concretiza un poco más y se refiere al mismo instrumento pero con caja de resonancia a lo largo de todas las cuerdas, es decir, a la "rotta". Y por último, como acabamos de decir, a partir del s.XII se le aplicará a las "cítaras orientales".

En la primera mitad del s.XII tenemos dos textos latinos que citan el "psalterium" y que se refieren con toda seguridad al nuevo instrumento oriental. Son el "Codex Calixtinus" (Ver apéndice pág.LXX) y la "Chronica Adefonsi Imperatoris" (Apéndice pág.LXXVII).

En el siglo siguiente el nombre latino se castellanza y se transforma en "salterio" perdurando hasta nuestros días. Encontramos varios textos literarios en este s.XIII

que nombran el "salterio". Así Gonzalo de Berceo en la Introducción de "Los Milagros de Nuestra Señora", estrofa novena, dice: "Non serie organista nin serie violero / Nin giga, nin salterio, nin manoderotero" (Apéndice pág. XX). También en la estrofa 1383 del "Libro de Alexandre" aparece este cordófono. Dice así:

"Auye hy simfonia, arba, giga, e rota

Albagues e salterio, çitola que más trota" (Apéndice pág. XVIII).

Pero junto al nombre de "salterio" aparece en este mismo siglo XIII el de "canon" para designar el mismo instrumento. Deriva del árabe "qānum" y, según los textos, lo vemos con la grafía "canon", "canno" o "caño". La expresión "medio canno", castellana; "meocanon", catalana y "micanon", francesa, servía para señalar, como indica su nombre, a una media cítara de este tipo. El primer texto donde aparece este nuevo nombre es el tratado "Ars Musica" (año 1270) del teórico Juan Gil de Zamora, que, como ya dijimos, fue preceptor de Sancho IV el Bravo. Al principio del capítulo XV, que trata de la invención y constitución de los instrumentos musicales, habla del "canon et medius canon" diciendo que "se inventaron en último lugar", es decir, de reciente introducción.

Este no es el único texto del s. XIII donde aparecen estos nombres. También en la poesía francesa de la segunda mitad de este siglo pueden registrarse. Concretamente en el "Roman de Cléomadès" de Colin Muset, entre otras citas instrumentales se hallan las de "canons" y "micanon". Este poeta, que también fue músico, sirvió en su juventud en la corte de Teobaldo IV de Champagne, rey de

Navarra, como ministril (31) y con toda probabilidad conoció estos nombres en España, ya que el primero de ellos no tuvo apenas difusión en Francia ni en Cataluña. Llegamos a esta conclusión después de haber observado detenidamente las largas enumeraciones instrumentales del poeta-músico Guillaume de Machault (s.XIV) y las recogidas por Higinio Anglés en los documentos de la corte catalano-aragonesa de los ss.XIV y XV. En ninguna de ellas aparece el nombre de "canon", empleándose los términos más corrientes de "psalterion" francés y "salteri" o "psalteri" catalán. Sí encontramos las denominaciones de "micanon" y "meoca non", francés y catalán respectivamente, pues como ya sabemos señalaban un instrumento diferente, que tenía sus características propias. También en Francia se utilizaba el término "éles" (ala) para designar al salterio en forma de T.

En España en el s.XIV se siguen empleando las palabras "canon" y "medio canon" junto a la de "salterio". Así vemos en la estrofa 407 del Poema de Alfonso Onceno citado el "salterio" y en la 408 el "medio canon" (Apéndice pág. XLIII). En la larga enumeración del "Libro de Buen Amor" del Arcipreste de Hita aparece el "salterio" en la estrofa 1203, el "medio canno" en la 1204 y el "can no entero" en la 1206 (Apéndice pág. XL). Estas grafías son las del Códice de Salamanca, publicado en el tomo LVII de la Biblioteca de Autores Españoles, mientras que en el Códice Gayoso, recogido por Cejador en su edición de Clásicos Castellanos, puede verse "medio caño" y "caño entero".

Ya a principios del s.XV desaparecen estos términos, quedando sólo el de "salterio" para designar a estos dor dófonos, siempre que fueran punteados, pues a la modalidad percutida, que va a adquirir mucho auge en Europa a partir del s.XIV, se le darán distintos nombres según los países. En España recibirá el de "dulcema", debido seguramente a los suaves sonidos que producía.

Durante los ss.XIV y XV, es decir, en la segunda etapa de la evolución de las cítaras orientales en España, los tipos "qânum" y "santir" van a distinguirse por el modo de ser tañidos y no por la forma de su caja como en la etapa anterior. El primero será punteado por un plectro o por los dedos y el segundo percutido.

La forma más usual de los salterios en esta época es la de T, cuyo contorno se aproxima al de un triángulo equilátero, con dos de sus lados curvados hacia dentro. El vértice inferior en la mayor parte de los casos está truncado (ver figs. 49 b, 52 a, 53 a y b, 54 a y b entre otras), pero algunas veces termina en punta, como dos de los cuatro ejemplares que hay en el techo de la Capilla de la Casa de los Dalmases en Barcelona (s.XV) (lám.67). Las cuerdas corren paralelas a la base y se tocan en posición vertical, pegados al pecho. Todos tienen varios rosetones. Ya vimos como este modelo de salterio comenzó a usarse en el s.XIII, pero es ahora cuando alcanza su mayor auge, por ser muy ornamental. De las sesenta y tres representaciones de estos instrumentos que encontramos en los ss.XIV y XV, cuarenta y tres corresponden a este tipo, lo que demuestra la gran importancia que tuvo en los medios musicales medievales. Como es natural, en es-

tas cuarenta y tres representaciones hay pequeñas variantes, que iremos explicando en el catálogo para no alar - gar demasiado este comentario. Lamaña (32) lo denomina "salterio gótico" por ser característico de esta época. A nosotros nos parece acertado este calificativo. Praetorius en 1.620 afirma que en Italia el nombre popular era "istromento di porco" y en Alemania "ein San-öder Schweinekopff". Luis de Victoria lo llama "istromento di Laurento" y Zarlano se refiere a él como "istromento di alto basso" (33). También debido a su forma se le daba el nombre de "ala íntegra", "éle" en francés, término éste muy discutido. Esta forma fue definida por Paulirinus en 1.460 (34).

Pero junto a este tipo de salterio, encontramos con frecuencia otra variación medieval, resultante de la división por la mitad de la cítara tipo "santir", por lo que el nuevo instrumento tenía la figura de un trapezoide rectangular con el lado oblicuo, bien recto, bien curvo, o escalonado. Se llama entonces "medio canon". Cuando tenía el lado oblicuo curvado era la mitad del salterio "gótico" o de "ala íntegra", llamándose también de "media ala". Esta forma la adoptarán los cembalos y posteriormente los pianos de cola modernos. Este modelo lo encontramos ya en el s.XIV en el pórtico de la Iglesia de S.Martín de Noya (La Coruña). En esta etapa que estudiamos (ss.XIV y XV), tenemos nueve representaciones. Sirvan de ejemplo el de una miniatura de la Biblia de Alba del s.XV, existente en la Colección Alba (Madrid) (Fig. 55 a) y el de unas pinturas murales del s.XIV en la Iglesia de Sta.María de Arcos de la Frontera (Cádiz) (Lám. 50).

Del "medio canon" con el lado oblicuo recto tenemos tres representaciones, encontrándose todas en miniaturas: en el Cancionero de Ajuda (Fig. 48 b), en una inicial de un manuscrito del s.XIV de la Biblioteca Nacional (Fig. 50 a) y en la tabla CIII de la "Historia eclesiástica" de Pedro Comestor (s.XIV) también en la Biblioteca Nacional (Fig. 51 a). Este último instrumento tiene el lado inclinado ligeramente curvado. El contorno de todos estos instrumentos, como hemos podido comprobar, se asemeja al "qâ num" árabe, pero a pesar de su nombre no debemos olvidar que es la mitad de un "santir".

Otra modificación del "medio canon" es la que tiene el lado oblicuo escalonado, con lo que se consigue una afinación más segura, ya que cada grupo de cuerdas con un sonido determinado tiene sus clavijas correspondientes en un escalón. De esta variación encontramos tres ejemplares. El primero está representado en una "Coronación de la Virgen", pintura anónima de la Colección Muntadas (Badalona). Tiene seis escalones y en cada uno de ellos cuatro clavijas que ajustan sus correspondientes cuerdas. En cada grupo de ellas, sobre la tabla de armonía y a la altura de cada escalón, hay unos puentecillos. Sólo abarcan dos de las cuerdas de cada grupo. Cuatro orificios tornavoces se abren en la tabla de armonía. Uno mayor en el centro y tres pequeños en las esquinas (Fig. 49 a).

El segundo ejemplar lo vemos en otra pintura de la segunda mitad del s.XIV. Se trata esta vez de "La Virgen con el Niño y ángeles músicos" de Jaime Serra, pertenece a una colección particular del Rosellón (Francia). Es un instrumento realizado con bastante descuido, pues

apenas se percibe el número de cuerdas, debido a la gran cantidad de ellas que dibujó el artista. Al igual que el "medio canon" anterior, también tiene seis escalones, ~~awn~~ que el superior es mucho más largo que los restantes, y seis puentecillos. Los rosetones son cinco, cuatro pequeños y uno grande.

El último instrumento de este tipo es un precioso e jemplar que está representado en las puertas del tríptico-relicario del Monasterio de Piedra y que se encuentra actualmente en la Academia de la Historia (Lám. 61). Toda explicación del diseño está por demás, debido al esme ro extraordinario con que está realizado el dibujo. Nos limitaremos a decir que el número de cuerdas es de trein ta y seis, distribuidas en grupos de tres, y que el núme ro de escalones asciende a doce. De los diez rosetones que adornan su caja de resonancia, sólo los tres mayores son orificios tornavoces, los siete restantes son solamen te dibujos realizados sobre la tabla de armonía.

Y antes de terminar el estudio de los salterios pun teados, examinaremos tres ejemplares que difieren bastan te de los modelos hasta ahora vis tos. El primero se encuen tra en una pintura anónima del s.XV, "Cristo triunfante", del Museo del Prado (Lám. 87). Tiene la caja triangular, pero con la particularidad de que los lados están curva dos hacia fuera. Un sólo rosetón se abre en el centro de la tabla de armonía. Las cuerdas no han sido pintadas. El segundo ejemplar lo podemos ver en una miniatura del Códice gótico "Turris fortitudinis" del s.XV, conservado en la Catedral de Burgo de Osma (Soria) (Fig. 56 b). Tie ne la forma de un trapecio simétrico pero con los lados

oblicuos curvados hacia dentro, se aproxima a la forma del "santir". Sus seis cuerdas están perpendiculares a la base en lugar de ser paralelas como era lo normal. En la parte superior y en el centro de la base mayor tiene un rosetón. Paralelo a la base menor hay una especie de puente.

El tercer instrumento que lo hallamos en el Retablo de la "Coronación de la Virgen" que se encuentra en el Museo Episcopal de Tarazona, procedente de Guardia del Prats (Fig. 52 b), no es un salterio, sino más bien un arpa-salterio, ya que reúne características de ambos instrumentos. Tiene la forma del "qánum", con un rosetón en el centro de la tabla de armonía y ocho cuerdas, paralelas a los lados paralelos del instrumento y dispuestas sólo en la parte central. La forma de ser tañido es la del arpa, posición vertical, con un costado de la caja pegado al cuerpo del ejecutante. Al parecer tiene cuerdas por ambos lados de la caja. Es una especie de "arpanetta" primitiva. Este instrumento no es único, pues los ejemplares que ya estudiamos de las ménsulas en las Iglesias del Cristo de Catalaín y de S. Martín de Artsaiz, ambas en Navarra, y de la Iglesia de S. Pedro de Moarves (Palencia) pueden considerarse como sus antecesoras.

Todas las formas de salterios que hemos analizado hasta ahora corresponden a la modalidad punteada. Todos ellos son tañidos en posición vertical, es decir, a la manera europea. Ahora sólo nos falta estudiar la modalidad percutida y que lógicamente era tañida en posición horizontal. La "dulcema", nombre que recibe en España

el instrumento percutido, deriva del "santir". Ya vimos que este instrumento, por lo general, se percutía, aunque en ocasiones sus cuerdas se punteaban por medio de dos largos plectros. Durante los siglos XII y XIII, etapa de penetración y adaptación de las cítaras islámicas a la cultura musical europea, se adoptan indistintamente las dos variedades; pero a partir del año 1300 la modalidad percutida prevalecerá en el norte de Europa, mientras que la punteada lo hará en el sur. Esta distribución geográfica viene confirmada no sólo por los testimonios iconográficos, sino también por las fuentes escritas. En los ss. XV y XVI, cuando ambas modalidades se pusieron de moda, los italianos designaban con el nombre de "salterio tedesco", es decir, germano, a la dulcema, indicando de esta manera el uso tan extendido que alcanzaba en Alemania, mientras que en Italia no estaban familiarizados con él. Por el contrario, Praetorius, el gran teórico alemán del s.XVII, en su "Sintagmatis Musici", describía el salterio como una dulcema punteada con los dedos y propio de los italianos (34).

En Alemania la dulcema recibía el nombre de "Hackbrett" o "Schlagzither"; en Hungría "zymbalum"; en Inglaterra "dulcimer" y en Francia "tympanon". Recordemos que este último nombre servía para designar el tambor entre los griegos y los romanos. La única analogía que encontramos entre el instrumento de cuerda y el de percusión es que ambos eran golpeados.

La dulcema gozó de gran favor en Europa durante los ss.XVI y XVII. Mersenne en su "Harmonía Universal" (1636) hace una descripción detallada de este instrumento atri-

buyéndole trece cuerdas dobles. Más tarde tuvo veinticuatro cuerdas dobles, que daban tres octavas diatónicas más el si bemol, de modo que sólo se podía tocar en los tonos de do y fa.

Su uso ha subsistido en el Tirol austríaco y bávaro, Estiria, Hungría y Bohemia, siendo utilizada por las bandas de gitanos. Es el "cimbalon", que tenía a veces un pedal de sordina. (35)

En España se tomará la forma del "santir" pero punteándola, ya que son muy escasos los ejemplos que tenemos de estos instrumentos percutidos, siendo todos ellos de los siglos XII y XIII. Durante los siglos XIV y XV todos los instrumentos, ya sean tipo "santir" o tipo "qânum" son punteados. Sólo a finales de este último siglo es cuando encontramos tres ejemplares percutidos representados en miniaturas. El primero se encuentra en la orla de un Pontifical realizado para D. Luis Acuña, obispo de Burgos, y que se conserva en la Biblioteca Nacional, vit. 18-9, fol. 23 (Fig. 59 a). Se trata de una caja chata rectangular con un ensanchamiento en uno de los lados mayores, lo que da una ligera forma de T. Tiene sólo cinco cuerdas, paralelas a los lados mayores del rectángulo. Un orificio tornavoz se abre en el ensanchamiento. Dos pequeños bastoncillos golpean las cuerdas. Este instrumento es semejante a otro de un Libro de Horas flamenco, Ms. con pinturas 1008 de la Biblioteca de Palacio. La miniatura representa a la Virgen con el Niño y una santa. El número de cuerdas es mayor que el de la miniatura española, pero no puede calcularse. En otro Libro de Horas flamenco, perteneciente a Fernando el Católico, tam-

bién en la Biblioteca de Palacio se encuentra un instrumento parecido a los anteriores. La única diferencia estriba en su forma de cruz griega. Como es natural, en este caso el rosetón está en el centro de la caja de resonancia. La miniatura esta vez representa el Bautismo de Cristo (fig. 58 b).

Los otros dos instrumentos que encontramos en miniaturas españolas son los de un Breviario Romano de la Catedral de Burgo de Osma y los del Cantoral llamado "El aguillucho" de la Catedral de Toledo. El primero lo vemos en la orla de una página miniada con la Asunción de la Virgen como tema central. Tiene seis cuerdas, que son percutidas con unos bastoncillos por un niño. Carece de rosetón. El instrumento está colocado sobre una mesa. El segundo, tañido por un ángel, está en una miniatura donde figura Cristo Rey dentro de una mandorla, junto a la Virgen y S. Juan Bautista. Tiene rosetón, pero el número de cuerdas no puede precisarse, aunque sí parece que son percutidas. Ambos instrumentos tienen forma rectangular.

Estas dulcemas españolas tan sencillas nos recuerdan el instrumento popular en el Norte de Europa, denominado, según las regiones, "bajo de Flandes", "Nordiske Balk" y "espineta de los Vosgos". Se trata de una variedad rudimentaria de la dulcema, que consiste en una caja plana y larga, colocada horizontalmente y sobre la cual están tendidas de cuatro a ocho cuerdas metálicas que se hacen vibrar por medio de un plectro de pluma, o un bastoncillo, o sencillamente con la yema de los dedos. (36)

Esta escasez de dulcemas en los testimonios iconográficos y aún en los literarios nos lleva a pensar que

este instrumento apenas gozó de popularidad en nuestro suelo. Si bien penetró en Europa a través de España, muy pronto dejó de utilizarse la forma percutida en nuestro país ante el éxito arrollador de los salterios punteados, bien por plectros o bien por las yemas de los dedos. Y es en el s.XV, en el apogeo de las dulcemas en Europa, cuando este instrumento vuelve a ser introducido en España, esta vez traído por los franceses, borgoñones, flamencos o incluso por nuestros instrumentistas, que acudían con frecuencia a las escuelas de Brujas y a otras poblaciones de Flandes a aprender las innovaciones musicales. Es preciso recordar que a lo largo de toda la Edad Media hubo un intercambio musical entre Francia y España, acrecentado en la baja Edad Media. Y es precisamente en este último período cuando se establecen estrechas relaciones musicales entre nuestro país y la corte de Borgoña, por diversos motivos. Citemos solamente el casamiento de Isabel de Portugal con el duque de Borgoña y señor de los Países Bajos, Felipe III, en 1419. Este hecho trajo consigo un intercambio de músicos entre las cortes de ambos países(37).

En cuanto a los testimonios literarios de la dulcema sólo encontramos uno en Castilla. En la versión del código de Salamanca del "Libro de Buen Amor" del Arcipreste de Hita y concretamente en la estrofa 1207 (Apéndice, pág XLI) aparece "dulçema", mientras que en las variantes de los códigos Gayoso y de Toledo vemos en su lugar "gayta". Al hacer el comentario de esta obra en el capítulo de las "Fuentes literarias", dudábamos de la naturaleza de este instrumento, ¿cordófono o aerófono, especie de dulzaina o chirimía, que también recibiría el nombre de dulcema? Nos

inclinamos por la primera hipótesis, ya que el acoplamiento de un instrumento de cuerdas punteadas, o percutidas, con la flauta o "axabeba" morisca era frecuente en la época. El hecho de que Juan Ruiz cite un instrumento poco corriente en la organografía coetánea demuestra una vez más los amplios conocimientos instrumentales y musicales que poseía, no limitados por el marco geográfico.

Es este el único texto castellano, de los que hemos recopilado, donde aparece este instrumento. En algunos documentos del s.XIV de la corte catalano-aragonesa se menciona con el nombre de "timpa" (38). Esto demuestra que en estos reinos se practicaba mucho antes que en Castilla, por el contacto más estrecho que tenían con Francia.

Si bien la dulcema no alcanzó mucho éxito en nuestro suelo, estando su uso limitado a los músicos al servicio de los reyes y de la alta nobleza o de unos pocos aficionados, el salterio punteado, por el contrario, gozó de una gran popularidad desde su penetración en el s.XII hasta finales del s.XV. Así lo ponen de manifiesto las cien representaciones que encontramos en este largo período, tanto en escultura como en pintura y miniatura. En gran parte de los grandes conjuntos instrumentales plasmados en las archivoltas de las portadas de las Iglesias y Catedrales, así como en las tablas de los grandes maestros góticos de los ss. XIV y XV, aparecen estos cordófonos sin mango junto al arpa, al laúd o a la vihuela, unas veces en manos de ancianos del Apocalipsis y otras en manos de los ángeles que rodean a la Virgen.

También en las fuentes escritas se encuentra con frecuencia el salterio. En nuestro análisis de los diferen-

tes textos literarios se pueden ver las distintas grafías empleadas para señalarlo.

Cuando el salterio se punteaba con plectro servía de acompañamiento en el conjunto instrumental (39), pero cuando se tañía con los dedos era más perfecto y podía dar varios acordes, sirviendo entonces como instrumento solista.

Este cordófono gozaba del favor de los reyes peninsulares. Sabemos que Luis I el Protervo (1305-1316), rey de Navarra, tenía en su casa a dos "trompadores", un músico para los "naçaires" y otro para el "salterio" (40). En el año 1329 el rey de Aragón, Alfonso IV, manda pedir al rey de Castilla unos juglares: "... E porque querríamos tomar algún plaçer con aquellos joglares del rey de Castiella que eran de Tاراçona, el uno que tocaba la xabeba et el otro el meo canon, vos rogamos que quisedes quel dito Rey nos enbie los ditos joglares et gradeçar vos lo hemos mucho et vos que non ende faredes servicio" (41). Este documento nos demuestra que esta variedad de salterio, es decir, el medio canon, era más conocido y usado en Castilla que en Aragón. Pero ya en el reinado de Pedro IV el Ceremonioso, sucesor de Alfonso IV, había en la corte aragonesa juglares moros que tocaban la "xabeba", los "anefils", los "rabeus", los "micanons" y los "cercles" (42).

Por último, sobre los intérpretes de salterios que aparecen en las manifestaciones plásticas, es conveniente destacar que en la primera época (ss. XII y XIII) de un total de treinta y cinco realizaciones, catorce son ancianos del Apocalipsis, tres son reyes santos, diez ju

glares y ocho ángeles; en el segundo período (ss. XIV y XV) el número de representaciones alcanza la cifra de se sen ta y siete. El intérprete preferido de los artistas de estos siglos es el ángel, que aparece tañendo cuarenta y cuatro de los sesenta y siete salterios; los juglares tañen siete de estos cordófonos; diez tañe el rey Da vid y dos el rey Salomón; en una ocasión es un santo el intérprete; por último, y como fruto de la imaginación de los artistas, dos de los salterios son tañidos por ni ños pequeños desnudos y uno por un perro.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

Salterios latinos

SIGLO XI

León

Portada del Cordero de la Iglesia de S. Isidoro. Relieve del lado izquierdo (estilo románico). Salterio latino en forma de triángulo equilátero. Tiene catorce cuerdas que son pulsadas por un juglar con los dedos. Está en posición vertical, pegado al pecho del ejecutante (fig. 41 a) Tomado de J. PIJOAN, Summa Artis, IX, Espada-Calpe, Madrid 1944, pág. 117

SIGLO XII

Huesca

Capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca (estilo románico finales del s. XI o principios del s. XII). Salterio latino con forma rectangular en posición vertical. El borde de la caja de resonancia está decorado a base de líneas y puntos. Tiene sólo cuatro cuerdas, aunque esto no responde a una realidad. Lo tañe un juglar. (fig. 42 a) I.V.

Pontevedra

Archivolta de la portada principal de la iglesia del monasterio de S. Lorenzo de Carboeiro (estilo románico). Salterios latinos. Son cuatro instrumentos iguales que tienen forma de triángulo equilátero inclinado. Su número de cuerdas oscila entre seis y ocho. Están muy deteriorados y no se pueden observar otros detalles. Están en posición vertical. Son tañidos por ancianos del Apocalipsis (2º, 4º, 16º y 19º de izqda. a dcha.) (lám. 21 y fig. 41 b) I.V.

SIGLO XIII

Orense

Pórtico del Paraíso de la Catedral (protogótico, 1ª mitad del s.XIII). Salterios latinos con la forma de la letra griega Δ invertida. Son tres instrumentos casi iguales los que hay en esta archivolta. Dos de ellos tienen diez cuerdas paralelas a la base del triángulo y el tercero tiene unas catorce paralelas a uno de los dos lados iguales del triángulo. Son pulsadas por unos ancianos del Apocalipsis con los dedos (6º, 8º y 15º de izqda. a dcha) Los instrumentos están en posición vertical. (lám. 20) I.V.

Zamora

Archivolta de la portada occidental (estilo gótico) de la Colegiata de Sta. María de Toro. Salterio latino con forma de triángulo rectángulo. Tiene nueve cuerdas. Es tañido por un rey con los dedos. Tomado de NICKEL, Beitrag zur Entwicklung der Gitarra in Europa. Haimhausen 1972, lám. 96

Salterios de origen islámico

SIGLO XII

Burgos

Archivolta de la portada de la iglesia de Moradillo de Sedano (año 1188, estilo románico). Salterio rectangular muy largo, derivado del tipo "santir". No puede calcularse el número de cuerdas. Los lados menores del rectángulo están ligeramente curvados. Carece de orificios tornavoces. Está en posición horizontal y abarca las rodillas de dos ancianos del Apocalipsis. Cada uno lo toca con un par de plectros. Tomado de PEREZ CARMONA, Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos. Publicaciones del Seminario Metropolitano de Burgos. Burgos - - - - -

año 1.959, (lám. 23) (fig. 60-61)

La Coruña.-

Archivolta del Pórtico de la Gloria, obra del Maestro Mateo. (estilo románico) Catedral de Santiago de Compostela
Salterios que consideramos del tipo "qânum", aunque su contorno no es muy claro, aproximándose al triángulo. Son dos instrumentos iguales, colocados en posición horizontal sobre las rodillas de los ejecutantes, en este caso, ancianos del Apocalipsis (el 109 y el 172 de izquierda a derecha) Sus cuerdas son punteadas por dos plectros. El salterio que tañe el décimo anciano tiene dibujadas doce cuerdas, mientras que el otro instrumento de esta archivolta sólo tiene un plano liso. (lám. 13 y 14) I.V.

Navarra.-

Ménsula de la fachada de la Iglesia parroquial de S. Martín de Artaiz. (estilo románico) Arpa-salterio. Su forma deriva del tipo "qânum". Tiene nueve cuerdas. Es original la manera en que es sostenido el instrumento, igual que el arpa. El costado del lado oblicuo está pegado al pecho del ejecutante, quedando cada mano por un lado del instrumento, que tiene dos planos de cuerdas. Este hecho singular lo demuestra la doble hilera de clavijas en forma de placa, que puede verse en el lado recto, no paralelo, del trapecio. Cada hilera tiene siete clavijas. Lo tañe un jugador con los dedos. (lám. 10) I.V.

Ménsula del exterior de la Iglesia del Cristo de Catalaín (estilo románico) Arpa-salterio. Su forma deriva del "santir". A pesar de que su forma difiera del instrumento anterior, la manera de tocarlo es la misma. No puede preci-

sarse el número de cuerdas. Tiene también doble hilera de clavijas en forma de placa, con seis clavijas cada una. Es tañido por un juglar con los dedos. (fig. 42 b) I.V.

Palencia.-

Archivolta de la Portada de la Iglesia de la Asunción de Perazancas (estilo románico). Salterio de tipo "qânum". Está en posición horizontal. No puede determinarse el número de cuerdas. Lo tañe un anciano del Apocalipsis con 2 plectros. Tomado de M.A. GARCIA GUINEA, El arte románico en Palencia. Ed. de la Excma. Diputación Provincial de Palencia. Palencia 1.961, lám. 174 a y pág. 227

Capitel de la portada de la Iglesia de S. Pedro de Moarves (estilo románico). Arpa-salterio. Su forma deriva del tipo "qânum". Parece que tiene diez cuerdas por cada lado del instrumento. Se toca a la manera del arpa e igual que los instrumentos que acabamos de ver en Navarra. Lo tañe un juglar. Tomado de M.A. GARCIA GUINEA, El arte románico en Palencia, op. cit. lám. 115 a y pág. 165

Soria.-

Archivolta de la Portada de Sto. Domingo de Soria (estilo románico). Dos salterios islámicos: un "qânum" punteado y un "santir" percutido. El primero tiene forma de trapecio asimétrico y el segundo simétrico. No se ven más detalles. Son tañidos por ancianos del Apocalipsis (el 10º y el 14º de izquierda a derecha) en posición horizontal. (Lám. 23) I.V.

Zamora.-

Archivolta de la Portada Septentrional de la Colegiata de Sta. María de Toro (estilo románico). Salterio tipo "qânum"

Está en posición horizontal. No puede calcularse el número de cuerdas. Lo tañe un anciano del Apocalipsis (6ª derecha) con plectro. Tomado de G.RAMOS DE CASTRO, El arte románico en la provincia de Zamora. Ed. de la Excma. Diputación provincial de Zamora. Zamora 1.977, lám. CCIV 455

Archivolta de la Portada Septentrional de la Colegiata de Sta. María de Toro (estilo románico). Salterio tipo "q&num". Está en posición vertical. Al parecer tiene un rosetón en la tabla de armonía. No puede calcularse el número de cuerdas. Lo tañe un anciano del Apocalipsis (3ª derecha) con plectro. Tomado de G.RAMOS DE CASTRO, op. cit. lám. CCLV 455

Archivolta de la Portada Septentrional de la Colegiata de Sta. María de Toro (estilo románico). Salterio bastante fantástico. Forma hexagonal. El marco de la caja lo forman dos serpientes entrelazadas. En el centro tiene un rosetón. No puede determinarse el número de cuerdas. Lo tañe un anciano del Apocalipsis (5ª izquierda) con plectro. Tomado de G.RAMOS DE CASTRO, op. cit. lám. CCLV 454

Zaragoza.-

Abside románico de la Seo. Salterio tipo "q&num" en posición horizontal. No puede calcularse el número de cuerdas. En uno de los costados de la caja tiene tres pequeños orificios tornavoces rectangulares. Lo tañe un Rey con dos plectros. Tomado de P.CALAHORRA MARTINEZ, Hª de la Música en Aragón (siglos I-XVII), Colección "Aragón". Zaragoza 1977

SIGLO XIII

Burgos.-

Archivolta de la Portada de la Iglesia de Sasamón (estilo

gótico). Salterio tipo "qânum". Tiene siete cuerdas dobles. Es tañido por un anciano del Apocalipsis (2º derecha) con un plectro y en posición vertical, quedando el lado oblicuo en la parte superior. Carece de rosetones. (fig. 43 b) I. V.

Archivolta de la Portada de la Iglesia de Sasamón (estilo gótico). Salterio derivado del tipo "santir". La caja es rectangular y al estar en posición horizontal, sobre las rodillas del ejecutante, sólo se ve su perfil con unas cuantas clavijas. Lo tañe un anciano del Apocalipsis (4º derecha) que al parecer golpea sus cuerdas con dos macillos. I. V.

Archivolta de la Portada de la Iglesia de Sasamón (estilo gótico). Salterio tipo "santir". Caja casi rectangular pues tiene cortados dos de sus ángulos. Posición horizontal, sobre las rodillas del ejecutante. Se ve muy mal su forma y mucho menos sus detalles, sólo dos pequeños orificios en la tapa. Lo tañe un anciano del Apocalipsis (2º izquierda) quizá percutiendo las cuerdas con macillos. I. V.

León

Archivolta de la Portada de S. Juan o del Evangelio. Fachada principal de la Catedral (estilo gótico). Salterio al parecer en forma de "ala". Está en posición horizontal y sólo se ve su perfil, con dos de sus ángulos redondeados hacia dentro. Lo tañe un rey (3º izquierda) con dos plectros. Tomado de M.C. FRANCO MATA, Escultura gótica en León. Ed. de la Excma. Diputación provincial de León. Patronato "José Mª Quadrado" C.S.I.C. León 1976, lám. XXI

Archivolta de la portada central del Pórtico Sur. Catedral (estilo gótico). Salterio tipo "santh". Está en posición horizontal y se ve sólo su perfil. Lo tañe un anciano del Apocalipsis (1º izquierda, 4º derecha) al parecer con dos macillos. Tomado de M.C. FRANCO MATA, op. cit. lám. CI

Archivolta de la portada central del Pórtico Sur. Catedral (estilo gótico). Salterio tipo "qánum" (?) Sólo se ve un costado recto. Posición horizontal. Lo tañe un anciano del Apocalipsis (3º izquierda). Tomado de M.C. FRANCO MATA, op. cit. lám. CI

Madrid

Cantiga C de Alfonso X el Sabio. Códice T-I-1 de la Biblioteca de El Escorial. En el recuadro inferior derecha de la página miniada se ve un grupo de ángeles músicos sentados entre palmeras. Salterio tipo "santir". Tiene ocho cuerdas y cinco rosetones. La base inferior del trapecio es festoneada. Está en posición vertical. Un angel pulsa las cuerdas con los dedos. (fig. 45 a) I. V.

Cantiga CXX de Alfonso X el Sabio. Códice T-I-1 de la Biblioteca de El Escorial. Recuadro superior derecha de la página miniada. La escena representa a un grupo de juglares junto al rey Alfonso X arrodillado delante de Santa María. Salterio derivado del tipo "santir", con forma rectangular. Tiene cinco rosetones y sus cuerdas no han sido dibujadas. Lo tañe un juglar con los dedos (fig. 44 a) I. V.

Cantiga CXX de Alfonso X el Sabio. Códice T-I-1 de la Biblioteca de El Escorial. Es la misma escena anterior. Sal-

terio derivado del tipo "santir" con los lados redondeados, llamado de "ala entera" o simplemente "gótico". Tiene tres rosetones y no tiene dibujadas las cuerdas. Lo tañe un juglar con los dedos. (fig. 44 b) I. V.

Cantiga 50 de Alfonso X el Sabio. Códice b-I-2 de la Biblioteca de El Escorial. Salterios tipo "qânum". Son dos instrumentos casi iguales los que hay en esta miniatura. El de la derecha tiene diez cuerdas y el de la izquierda once. Están en posición vertical con la base mayor apoyada sobre las rodillas. Las clavijas están situadas en el lado recto no paralelo, lo que es anormal en este tipo de instrumentos. Tienen cuatro rosetones: uno grande y tres pequeños. Son tañidos por juglares con plectros. Ribera (43) los llama "canunes". Higinio Anglés (44) los llama "salterios trapezoidales" y los identifica con el "cano entero" o "cannon" del Arcipreste de Hita. Salazar (45) los identifica con el "medio caño" del Arcipreste de Hita. Diferimos de esta última interpretación (lám. 31) I.V.

Cantiga 70 de Alfonso X el Sabio. Códice b-I-2 de la Biblioteca de El Escorial. Salterios derivados del tipo "santir" con los lados redondeados, llamados de "ala entera". El número de cuerdas oscila entre 18 y 20, agrupadas de tres en tres. Son dos instrumentos casi iguales, la única diferencia radica en que el de la derecha tiene sólo cuatro rosetones, mientras que el de la izquierda seis. Son tañidos por juglares con plectro. Ribera (46) los llama "salterios". H. Anglés (47) los llama "salterios en forma de ala" y los identifica con la "dulcema" del Arcipreste de Hita. Esta última afirmación es errónea pues ya vimos

como la "dulcema" del Arcipreste era un cordófono percutido. Salazar (48) los relaciona con los salterios del "Libro de Alexandre" (lám. 32) I. V.

Cantiga 80 de Alfonso X el Sabio. Códice b-I-2 de la Biblioteca de El Escorial. Salterios del tipo "santir". Su forma es rectangular con cinco rosetones: uno grande en el centro y cuatro pequeños, uno en cada esquina. Aunque los dos instrumentos que hay en esta miniatura son iguales, difieren en el número de cuerdas, capricho del artista en este caso. El de la derecha tiene 17 cuerdas y el de la izquierda 22. En ambos están distribuidas en grupos de tres. El número de clavijas es de 12 en los dos. Son tañidos por juglares con plectro. Ribera (49) los llama "canunes enteros". H. Anglés (50) los llama "salterios rectangulares" y los identifica con el "cano entero" o "canon". Salazar (51) los identifica con el "caño entero" del Arcipreste de Hita. Asimismo Menéndez Pidal (52) los llama "canon-entero". Como vemos todos los autores están de acuerdo en el nombre de este instrumento, aunque difieran en las grafías empleadas. (lám. 33) I. V.

Cantiga 290 de Alfonso X el Sabio. Códice b-I-2 de la Biblioteca de El Escorial. Salterio derivado del tipo "qá-num". Forma de trapezoide asimétrico. El lado oblicuo es redondeado. Tiene 16 cuerdas en grupos de cuatro. Cada grupo tiene su propio cordal. Carece de orificios tornavoces. Es tañido por un juglar con los dedos. Los autores difieren al hablar de la naturaleza de este instrumento. Ribera (53) les da el nombre de "salterio". H. Anglés (54) lo clasifica como "cítara" y duda si será la "baldosa"

del Arcipreste de Hita. Salazar(55), en cambio, piensa que será la "rota" del "Libro de Alexandre". Por último Lamaña (56) lo llama "cedra". Nosotros creemos que es un "qânum" modificado, como más arriba hemos dicho, siguiendo de esta manera la opinión de H. Panum (57) (lám. 44) I. V.

Salamanca

Hornacina de la Capilla de S. Martín en la Catedral Vieja. Pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia (año 1262, estilo gótico). Salterio "gótico" con doce cuerdas. Tiene tres rosetones: uno grande en el centro y dos pequeños en los extremos. Lo tañe un ángel con los dedos. (fig. 45 b) I. V.

Hornacina de la Capilla de S. Martín en la Catedral Vieja. Pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia (año 1262, estilo gótico). Salterio derivado del tipo "santir" de forma romboidal. Tiene seis pares de cuerdas y cinco rosetones: uno mayor en el centro y cuatro pequeños, uno en cada esquina. Es tañido por un ángel con los dedos. (fig. 46 b) I. V.

Hornacina de la Capilla de S. Martín en la Catedral Vieja. Pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia (año 1262, estilo gótico). Salterio derivado del tipo "santir" de forma romboidal, parecido al anterior. Tiene siete pares de cuerdas y un rosetón en el centro de la caja. Es tañido por un ángel con los dedos. I. V.

Zamora

Archivolta de la portada occidental de la Colegiata de Sta. María de Toro (estilo románico). Salterio del tipo "qânum". No puede calcularse el número de cuerdas. Pega

do al lado oblicuo hay una moldura donde van insertas las clavijas. Lo tañe un rey con los dedos. El instrumento está en posición vertical con la base menor apoyada en las rodillas. (lám. 26) I. V.

Archivolta de la portada occidental de la Colegiata de Sta. María de Toro (estilo románico) Salterio tipo "santir". No se puede apreciar bien su forma, pues sólo puede verse su perfil con las clavijas. Está en posición horizontal, sobre las rodillas del rey que lo tañe, al parecer con plectros. (lám. 26) I. V.

Zaragoza

Pinturas murales del ábside de la Iglesia de S. Miguel de Daroca (estilo gótico) Salterio en forma de "santir" aunque la caja de resonancia es casi triangular, quedando un espacio también triangular con las cuerdas al aire. En la estrecha caja de resonancia se ven cuatro rosetones. El número de cuerdas no puede calcularse ya que la pintura está muy deteriorada. En la base menor del trapecio hay catorce clavijas, en el lado oblicuo superior doce y en el inferior nueve. Es excesivo el número de clavijas, por lo que pensamos que sea fruto de la imaginación del artista, lo mismo que su colocación en tres de las molduras que cierran el trapecio. La cuarta moldura, perteneciente a la base mayor, no existe. En la parte superior puede verse una llave de afinar. Es un instrumento único por estar un tanto fantaseado. Lo tañe un ángel con plectro. (fig. 47 a) I. V.

Pinturas murales del ábside de la Iglesia de S. Miguel de Daroca (estilo gótico). Salterio derivado del tipo "san-

tir", con forma rectangular. Tiene 23 cuerdas y 5 rosetones: uno grande en el centro y cuatro pequeños en las esquinas. En cada lado menor tiene diez clavijas. Esta colocación alternativa de las clavijas es original, pues los demás instrumentos las tienen en un sólo lado. En una de ellas hay una llave de afinar que un ángel maneja con una mano, mientras con la otra rasguea las cuerdas con un plectro. (fig. 47 b) I. V.

Pinturas murales del ábside de la Iglesia de S. Miguel de Daroca (estilo gótico). Salterio "gótico". Tiene cuatro rosetones del mismo tamaño. El número de cuerdas no puede calcularse al estar la pintura deteriorada. Tiene clavijas en los dos lados curvados, igual que en el instrumento anterior, obra del mismo artista. En una de las clavijas hay una llave de afinar. Lo tañe un ángel con plectro. (fig. 48 a) I. V.

SIGLO XIV

Alava

Archivolta de la Portada principal de la Catedral Vieja de Vitoria (estilo gótico-finales del s.XIV). Salterio "gótico" derivado del tipo "santir". No puede precisarse el número de cuerdas, aunque parece que están agrupadas de tres en tres. Carece de rosetón. Lo tañe un anciano del Apocalipsis con un plectro estando el instrumento en posición vertical. I. V.

Archivolta de la Portada de Sta. María de los Reyes de La Guardia (estilo gótico). Salterio gótico. No puede precisarse el número de cuerdas, pero parece que tiene tres grupos de cuatro cuerdas. Lo tañe un ángel con los dedos

en posición vertical. (fig. 43 a) I. V.

Baleares

"Coronación de la Virgen", de Juan Daurer (estilo gótico internacional). Museo de Palma de Mallorca (Procede de Almudayna). Salterio derivado del tipo "santir", con forma rectangular. Tiene 20 cuerdas en grupos de cuatro. El grupo inferior apenas se distingue por el estado de la pintura. Tiene cinco rosetones: uno mayor en el centro y cuatro pequeños en las esquinas. Además, intercalados con los rosetones, tiene cuatro dibujos geométricos. Los bordes de la caja de resonancia están festoneados. El instrumento está en posición vertical y es tañido por un ángel con plectro. (fig. 51 b) I. V.

Barcelona

"Coronación de la Virgen. Anónimo. Mezcla de influjos de R. Destorrents y Ferrer Bassa (estilo italogótico, hacia 1350). Colección Muntadas. Badalona. "Medio Canon". El lado oblicuo es escalonado con seis escalones. Tiene 24 cuerdas en grupos de cuatro. Cada grupo tiene un pequeño puente, que abarca sólo dos cuerdas. En cada escalón hay cuatro clavijas colocadas de dos en dos. Tiene cuatro rosetones: uno grande y tres pequeños. El instrumento está en posición vertical. Lo tañe un ángel con plectro. (fig. 49 a) I. V.

Cádiz

"La Coronación de la Virgen" de un maestro andaluz anónimo (hacia 1400, estilo gótico). Pintura mural del ábside de la Iglesia de Sta. María. Arcos de la Frontera. Salterio "gótico". Tiene quince cuerdas dobles y cinco rose

tones. La pintura está muy deteriorada. La caja está decorada con festones. Lo tañe un ángel con plectro, sosteniéndolo en posición vertical (lám. 51) I. V.

"La Coronación de la Virgen" de un maestro andaluz anónimo (hacia 1400, estilo gótico). Pintura mural del ábside de la Iglesia de Sta. María. Arcos de la Frontera. "Medio canon" o "media ala" pues es la mitad del salterio gótico. Tiene unos quince pares de cuerdas, pero no se ven muy bien por el estado de la pintura. Tiene tres rosetones y la caja está decorada con dibujos festoneados. Lo tañe un ángel con plectro, sosteniéndolo en posición vertical (lám. 50). I. V.

La Coruña

Archivolta de la Portada principal de la Iglesia de San Martín de Noya (estilo románico, influencia compostelana). Salterios en forma de trapezoide asimétrico con el lado oblicuo curvado hacia dentro, llamados de "media ala" o "medio canon". Son dos instrumentos iguales con doce cuerdas. Carecen de rosetones. Son tañidos por ancianos del Apocalipsis que pulsan sus cuerdas con los dedos. Tomado de M.GONZALEZ GARCES, La Coruña, Ed. Everest. León 1968, pág. 159

Lérida

Entrecalle del Retablo Mayor de la Iglesia de S. Lorenzo, atribuido a B. Rubió (estilo gótico). Salterio "gótico". No se ve ningún detalle. Lo tañe un ángel sosteniéndolo en posición vertical. Tomado de A. DURAN y J. AINAUD, Escultura gótica, "Ars Hispaniae" VIII, Ed. Plus Ultra. Madrid 1956, fig. 210

Logroño

"Angeles músicos junto a la Virgen y el Niño". Retablo de S. Millán (estilo gótico). Museo Provincial. Procede del Monasterio de S. Millán de Suso. Salterio "gótico". No tiene pintadas las cuerdas. En la tabla de armonía tiene unos pequeños dibujos geométricos, pero carece de rosetones. Lo tañe un ángel con plectro, sosteniéndolo en posición vertical. (fig. 49 b) I. V.

Madrid

Puerta del tríptico-relicario del Monasterio de Piedra, del Maestro del mismo nombre (año 1390, estilo gótico-internacional). Actualmente en la Academia de la Historia. "Medio canon". El lado oblicuo es escalonado con doce escalones. Tiene 36 cuerdas en grupos de tres. Cada grupo tiene sus clavijas correspondientes en un escalón. Hay tres rosetones y siete dibujos geométricos en la tabla de armonía. Es un bello instrumento, que tañe un ángel con plectro, mientras lo sostiene en posición vertical. (lám. 61) I. V.

B inicial de un manuscrito con miniaturas góticas de la Biblioteca Nacional. "Medio canon". El lado oblicuo es recto. Tiene diez cuerdas y un rosetón en el centro. Además de este orificio tornavoz circular, tiene tres triangulares. Las clavijas, en vez de estar en el lado oblicuo como era lo normal, se encuentran en el lado recto, no paralelo. Está en posición vertical. Lo tañe el rey David con los dedos. (fig. 50 a) I. V.

"Los siete días de la Creación". Miniatura gótica de la Historia Eclesiástica de Pedro Comestor. Tabla CIII. Bi-

biblioteca Nacional. "Medio Canon". El lado oblicuo es ligeramente curvado hacia dentro. Tiene dos orificios tornavoces circulares. Las cuerdas no están pintadas, debido a la pequeñez del dibujo. Lo tañe un ángel con los dos de la mano derecha, mientras lo sostiene en posición vertical con la izquierda. (fig. 51 a) I. V.

Folio 40 v. de la "Crónica Troyana" (año 1350, estilo gótico). Biblioteca de El Escorial. "Medio canon" o "media ala". La parte inferior queda oculta por la mano, por lo que su forma no puede precisarse bien. Parece que tiene unas quince cuerdas y tres orificios tornavoces. Lo tañe un juglar con plectro en los muros de una ciudad fortificada. (fig. 50 b) I. V.

Toledo

Capitel en piedra policromada del presbiterio de la Catedral (estilo gótico). Salterio "gótico" con siete cuerdas. Carece de orificios tornavoces. Lo tañe un juglar sosteniéndolo en posición vertical. I. V.

Figuras de los pináculos, en piedra policromada, en los muros que cierran la Capilla Mayor de la Catedral (estilo gótico). Salterio "gótico" con 17 pares de cuerdas. Tiene tres rosetones. Lo tañe un ángel con dos plectros, sosteniéndolo en posición vertical. (lám. 65) I. V.

Portugal

Miniatura del Cancionero de Ajuda (estilo gótico). "Medio canon". Tiene 18 cuerdas en grupos de tres y cuatro rosetones, uno grande y tres pequeños. En el lado oblicuo recto tiene las clavijas. Es tañido por un juglar que está sentado y con un plectro en su mano. El instrumento está

en posición vertical y junto a él una cantadera toca las tejoletas y un trovador gallego sentado. (fig. 48 b) Tomado de MENÉNDEZ PIDAL, "Poesía juglaresca y juglares", Espasa-Calpe, Madrid 1924, pág. 232

Francia

"La Virgen y el Niño", de Jaime Serra (estilo italogótico). Colección particular. Rosellón. "Medio canon" con el lado oblicuo escalonado. Tiene siete escalones. Su número de cuerdas no puede calcularse pero pasa de treinta. Hay seis pequeños puentes y cinco rosetones: uno grande y cuatro muy pequeños. Lo tañe un ángel sosteniéndolo en posición vertical. I. V. .

"La Ascensión". Miniatura de un salterio inglés terminado en Cataluña. Bibl. Nac. de París (Ms. lat. 8846). Salterio tipo "santir" con 12 cuerdas y dos rosetones calados. Lo tañe un ángel con plectro. Tomado de DOMÍNGUEZ BORDONA, Miniatura española, "Ars Hispaniae" XVIII, pág. 153

SIGLO XV

Avila

"Cristo en el Monte de los Olivos". Miniatura gótica de un Libro de Coro de la Catedral, miniado por Juan de Carrión (año 1494). Salterio "gótico". Las cuerdas las tiene perpendiculares a la base. Su número no puede calcularse. Lo tañe un ángel que lo sostiene en posición vertical. Carece de rosetones. I. V.

"Rey David". Miniatura gótica de un Libro de Coro (fol. 1) de la Catedral, miniado por Juan de Carrión (año 1494). Salterio "gótico". Las cuerdas son perpendiculares a la base, hecho que no era normal. Su número no puede precisarse pero se ve que las tiene agrupadas. Tiene un rose-

tón en el centro. Lo tañe un ángel en la parte superior de la miniatura. El instrumento está en posición vertical. ^(fig. 51A2) Tomado de J. DOMINGUEZ BORDONA, La miniatura española, II, Barcelona 1.930, lám. 133

Baleares.-

Archivolta de la Puerta del Mirador. Catedral de Palma de Mallorca (estilo gótico). Salterio "gótico". No puede precisarse el número de cuerdas. Carece de rosetón. Lo tañe un ángel con plectro sosteniéndolo en posición vertical. (lám. 89) I.V.

Barcelona.-

"Nuestra Señora de Todos los Santos" de Pedro Serra (estilo italogótico). Museo de Arte de Cataluña. Procede de Tortosa (Tarragona). Salterio "gótico". No puede precisarse el número de cuerdas. Tiene cuatro rosetones: uno grande, uno mediano y dos muy pequeños. En la tabla de armónica tiene además cuatro dibujos de estrellas. Lo tañe un ángel sosteniéndolo en posición vertical. I.V.

"Rey David" del Retablo de "Todos los Santos" de Pedro Serra (estilo italogótico). Museo Diocesano. Procede de San Cugat del Vallés. Salterio "gótico" muy parecido al anterior. Tiene quince cuerdas y cuatro rosetones: uno grande y tres pequeños. Lo tañe el mismo Rey David con los dedos y lo sostiene en posición vertical. (fig. 52 a) I.V.

"La Virgen y el Niño" del Retablo de "Todos los Santos" de Pedro Serra (estilo italogótico). Museo Diocesano. Procede de S. Cugat del Vallés. Salterio "gótico" con 19 cuerdas. Tiene tres rosetones iguales. Lo tañe un ángel con

plectro y lo sostiene en posición vertical (lám. 71) I.V.

"La Virgen con el Niño" del círculo de Pedro Nicolau (estilo gótico internacional). Catedral. Salterio "gótico" (?). Queda medio oculto y sólo se ven tres rosetones: uno grande y dos pequeños. Lo tañe un ángel con los dedos. I.V.

Sector P del techo de la Capilla de la Casa de los Dalma ses (estilo gótico, principios del s.XV). Salterio "gótico" con 17 cuerdas. Su contorno se aproxima mucho a la forma triangular pues termina en punta. Carece de orificios tornavoces. Lo tañe un ángel con dos plectros y lo sostiene en posición vertical. (lám. 67). Tomado de LAMANA, Estudio de los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la Casa de Barcelona. Separata de "Miscelánea Barcinonensis", nº XXI-XXII, figs. 38 y 39

Sector R del techo de la Capilla de la Casa de los Dalma ses (estilo gótico, principios del s.XV). Salterio "gótico" muy parecido al anterior. Lo tañe un ángel con plectros. (lám. 69). Tomado de LAMANA, op. cit. figs. 38 y 39

Sector B del techo de la Capilla de la Casa de los Dalma ses (estilo gótico, principios del s.XV). Salterio "gótico" con 12 cuerdas. Lo toca un ángel con plectro. (lám. 69). Tomado de LAMANA, op. cit. figs. 7, 38 y 39

Sector R del techo de la Capilla de la Casa de los Dalma ses (estilo gótico, principios del s.XV). "Medio canon" o "media ala", con catorce cuerdas. Carece de rosetones. Sus cuerdas son pulsadas con los dedos por un ángel. (lám. 69). Tomado de LAMANA, op. cit. figs. 8, 38 y 39

"La Virgen, el Niño y ángeles músicos". Obra anónima de

la escuela valenciana. Museo de Arte de Cataluña. Salterio "gótico". No tiene pintadas las cuerdas. Tiene tres rosetones. Lo tañe un ángel con plectro y lo sostiene en posición vertical. (fig. 53 a). Tomado de J.PIJOAN, Summa Artis , XI, pág. 617

Inicial de una página del Libro de Horas, miniado por Bernardo Martorell (hacia 1.444). Museo de Historia. Salterio "gótico" con quince cuerdas. Tiene cuatro rosetones de igual tamaño. El Rey David lo apoya horizontalmente sobre sus rodillas, pulsando sus cuerdas con dos largos plectros. (fig. 54 a) I.V.

"La Virgen de Longares". Anónimo de principios de este siglo (estilo gótico internacional aragonés). Colección Muntadas. Salterio "gótico". No se puede precisar el número de cuerdas. Tiene tres rosetones: uno grande y dos pequeños. Lo tañe un ángel con plectro y lo sostiene con la mano izquierda en posición vertical. Tomado de "Ars Hispaniae", IX, pág. 158, fig. 127

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Pintura gótica anónima. Iglesia de la Trinidad. Villafranca del Panadés. Salterio "gótico". No se ven sus cuerdas. Sólo tiene un rosetón. Un ángel pulsa las cuerdas con dos plectros y en posición horizontal. Tomado de CAMON AZNAR, Summa Artis ,XXII, pág. 416

Cáceres.-

Puerta de la Iglesia del Monasterio de Guadalupe. Bajorelieve gótico en bronce repujado. "La dormición de la Virgen". Salterio "gótico". Carece de rosetones y no se

puede precisar el número de cuerdas. Está tañido por un ángel. I.V.

Puerta de la Iglesia del Monasterio de Guadalupe. Bajo-relieve gótico en bronce repujado. "La Anunciación". Salterio "gótico". No tiene dibujadas las cuerdas. Tiene tres rosetones formados por puntos. Lo toca un ángel con plectro. I.V.

"La Resurrección". Inicial de un Cantoral del Monasterio de Guadalupe. Salterio "gótico" con 18 cuerdas. La disposición de éstas no es la normal, pues están perpendiculares a la base del trapecio, en lugar de ser paralelas a ella. Tiene un rosetón. Las clavijas están sobre la tabla de armonía. Lo tañe un ángel sosteniéndolo en posición vertical. (fig. 54 b)

Castellón de la Plana.-

"La Virgen y el Niño adorados por ángeles". Anónimo de la escuela valenciana (estilo gótico internacional). Ayuntamiento de Bechí. Procedente de la ermita de S. Antonio. Salterio "gótico" con 24 cuerdas distribuidas en grupos de tres, pero tiene 32 clavijas. Tiene dos rosetones: uno grande y otro pequeño. Lo toca un ángel con dos plectros, sentado en el suelo y colocado el instrumento horizontalmente sobre sus rodillas según la forma oriental. (lám. 78) I.V.

León.-

Bajorrelieve de la Sillería del Coro de la Catedral. (estilo gótico). Salterio "gótico" con 16 cuerdas en grupos de cuatro. Tiene nueve pequeños orificios tornavoces en

grupos de tres. Lo tañe el rey Salomón manteniéndolo en posición vertical (fig. 53 b). I. V.

Bajorrelieve de la sillería del coro de la Catedral (estilo gótico). Salterio "gótico" con 16 cuerdas en grupos de cuatro. Es muy parecido al anterior, pero de menor tamaño. También es tañido por el rey Salomón, junto a algunos personajes bíblicos. I. V.

Madrid

"Cristo triunfante". Anónimo castellano de finales del siglo XV. Museo del Prado (nº 2537). Salterio con forma triangular. Sus lados están curvados hacia fuera. No tiene pintadas las cuerdas y sólo se ve un pequeño rosetón. Es un instrumento de dimensiones reducidas. Lo toca un ángel que lo mantiene en posición vertical (lám. 87).

"El Señor bendiciendo entre dos ángeles". Miniatura gótica de un Pontifical hecho para D. Luis Acuña, obispo de Burgos. Biblioteca Nacional (vit. 18-9, f. 23). Dulcema con forma de T. Tiene sólo cinco cuerdas y un rosetón. Lo tañe un perro con dos bastoncillos en la orla de esta miniatura (fig. 59 a). Tomado de DOMINGUEZ BORDONA, Miniaturas españolas, II, op. cit. lám. 134.

Página de la Biblia de Mosé Arragel de Guadalajara (1422-1433). "Adoración de la estatua de Nabucodonosor". Biblioteca del duque de Alba. "Medio canon" o "media ala". No puede precisarse el número de cuerdas. Carece de rosetones y de adornos. Es un instrumento muy sencillo. Lo tañe un juglar con plectro. I. V.

"Grupo de músicos presenciando un sacrificio". Miniatura

gótica de la Biblia de Mosé Arragel de Guadalajara (1422-1433). Biblioteca del duque de Alba. "Media ala" parecida a la anterior. Tiene dos orificios tornavoces: uno circular y otro cuadrado. Tampoco puede precisarse el número de cuerdas. Es tañido por un juglar con plectro (fig. 55 a). I. V.

"El Arca de la Alianza". Folio 216 de la Biblia de Mosé Arragel de Guadalajara (1422-1433). Biblioteca del duque de Alba. "Medio canon" (?) con ocho cuerdas. Su forma queda medio oculta por el cuerpo de otros juglares. Tiene un rosetón en forma de estrella. Lo tañe un juglar con plectro. Tomado de MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, op. cit. pág. 289.

"La Asunción". Inicial de un manuscrito con miniaturas góticas. Colección Amunátegui. Salterio "gótico" con un rosetón. No tiene pintadas las cuerdas. Lo tañe un ángel. I. V.

"La Asunción". Inicial de un manuscrito con miniaturas góticas. Colección Amunátegui. Salterio "gótico" parecido al anterior, con un rosetón. Lo tañe un ángel. I. V.

"Rey David". Inicial de una página miniada del "Breviarum ad usum" (O. P. a III 2). Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Salterio "gótico" con trece cuerdas y un rosetón. La caja de resonancia es muy profunda. Es tañido por el rey David con los dedos (fig. 55 b). I. V.

Navarra

"La Coronación de la Virgen". Pintura gótica anónima sobre tabla (1ª mitad del s.XV). Catedral de Pamplona. Sal

terio "gótico". Sólo se ve la parte superior con dos rosetones, pues el resto queda medio oculto. Lo tañe un ángel con pletro. (lám. 88) I.V.

Salamanca.-

"La Coronación de la Virgen". Tabla nº 54 del Retablo de Nicolás Florentino (año 1.445, estilo gótico internacional). Catedral Vieja. Salterio "gótico" con veinte cuerdas y dos rosetones: uno grande y otro pequeño. Las clavijas están sobre la caja de resonancia en ambos extremos. Es un instrumento de proporciones armónicas y sus rosetones poseen unos calados muy bellos. Es tañido por un ángel con pletro. (lám. 93) I.V.

"Profetas del Antiguo Testamento". Predela del Retablo de Nicolás Florentino (año 1.445, estilo gótico internacional). Catedral Vieja. Salterio "gótico" con 25 cuerdas y dos rosetones. Las clavijas las tiene en los costados. Lo tañe el Rey David. (fig. 56 a) I.V.

Sevilla.-

"Cristo y la Virgen". Inicial de una página miniada. Cantoral gótico en pergamino. Archivo de Música. Catedral. Salterio "gótico". No puede calcularse el número de cuerdas. Tiene un rosetón grande y dos muy pequeños. Lo toca un ángel con pletro, sosteniéndolo en posición vertical. I.V.

"Rey David". Inicial de página miniada. Cantoral gótico en pergamino. Archivo de Música de la Catedral. Salterio "gótico". No puede calcularse el número de cuerdas, dada la pequeñez del dibujo. Tiene dos rosetones bastante gran

des. Sus cuerdas son pulsadas con plectro por el Rey David. I.V.

Soria.-

Ilustración del código gótico "Turris fortitudinis". Catedral de Burgo de Osma. Salterio derivado del tipo "santir". Su contorno se aproxima a un trapecio regular. Sus lados oblicuos están curvados hacia dentro. Sus cuerdas -seis- son perpendiculares a las bases, en lugar de ser paralelas, como era lo normal en estos instrumentos. Tiene un rosetón. Paralela a la base menor tiene una especie de puente. Este instrumento difiere bastante de los modelos que encontramos en esta época. ¿Es fantasía del artista? Un ángel situado en las almenas de la torre de un castillo lo tañe en posición vertical. (fig. 56 b) I.V.

"La Asunción". Miniatura de un Breviario Romano en dos volúmenes. Catedral de Burgo de Osma. Dulcema con seis cuerdas. Carece de rosetones. Su caja de resonancia es rectangular. Está colocada sobre una pequeña mesa y un niño desnudo golpea sus cuerdas con dos pequeños macitos en la orla de esta miniatura. (fig. 59 b) I.V.

Tarragona.-

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos" del Maestro de la Secuita (1ª mitad de este siglo, estilo gótico internacional). Museo Diocesano. Salterio "gótico" con unas 18 cuerdas. Tiene tres rosetones de igual tamaño. Su caja tiene una forma de T muy pronunciada. Las clavijas están colocadas en las costillas. Lo tañe un ángel con los

dedos en posición horizontal. Tomado de "Ars Hispaniae", IX, fig. 73 (fig. 51 A b)

"La Coronación de la Virgen". Pintura gótica anónima. Procede de Guardia del Prats. Actualmente en el Museo Episcopal. Arpa-saliterio. Tiene la forma del "qânum" y un rosetón. Al parecer tiene cuerdas en los ^{dos} lados de la caja de resonancia. Su número es de ocho y están extendidas sólo en la parte central de dicha caja. La manera de tañer el instrumento es igual a la del arpa. Lo hace un ángel con las yemas de los dedos. (fig. 52 b). Tomado de SUBIRÁ IIIª de la Música española e hispanoamericana, Ed. Salvat. Barcelona, 1.953, pág. 86

Teruel.-

"La Virgen con el Niño adorado por ángeles". Pintura sobre tabla atribuida a Pedro Nicolau (estilo gótico internacional). Retablo Mayor de la Iglesia parroquial de Albentosa. Salterio "gótico". Sólo se ve la parte superior con tres rosetones de igual tamaño. Es tañido por un ángel. I.V.

Toledo.-

Archivolta de la Puerta de los Leones, obra de Hanequín de Bruselas y Juan Alemán (estilo gótico). Catedral. Salterio "gótico". Tiene cuatro grupos de cuatro cuerdas. Carece de rosetones. Lo tañe con los dedos un ángel en posición vertical. (lám. 105)

Archivolta de la Puerta de los Leones, obra de Hanequín de Bruselas y Juan Alemán (estilo gótico). Catedral. Salterio "gótico" con diez cuerdas. Tiene un grupo con cua-

tro y dos con tres. Hay tres rosetones de igual tamaño. Lo tañe un ángel con plectro sostenido en posición vertical. (lám. 107) I.V.

Paramentó de la decoración mural de la Capilla de S. Blas, obra de Gerardo Starnina (?) y Rodríguez de Toledo. Catedral. "Media ala" con 36 cuerdas. Hay nueve grupos de cuatro cuerdas. Tiene cuatro rosetones: uno grande y tres pequeños. Lo tañe un ángel en posición vertical. Tomado de "Ars Hispaniae", IX, pág. 205, fig. 177

"Rey David". Inicial de página miniada. Códice en pergamino del Archivo de la Catedral. Salterio "gótico" con 24 cuerdas y dos rosetones de distinto tamaño. Además en la parte superior tiene dos pequeños orificios tornavoces. Sus cuerdas son pulsadas por el Rey David con los dedos y sostiene el instrumento en posición vertical. I.V.

"Rey David". Inicial de página miniada. Breviario de pergamino. Cajón 33, nº 9 del Archivo de la Catedral. "Media ala" con siete cuerdas. Carece de rosetones. Lo tañe un juglar con un plectro. I.V.

"Rey David". Inicial de página miniada. "Anuario", códice en pergamino. Cajón 34, nº 17 del Archivo de la Catedral. Salterio "gótico". No puede precisarse el número de cuerdas. Tiene doce pequeños orificios tornavoces, agrupados de cuatro en cuatro formando rosetones. Lo sostiene verticalmente el rey David. I.V.

"Cristo Rey, la Virgen y S. Juan Bautista". Miniatura del Cantoral llamado "el Aguilucho" en pergamino. Archivo de la Catedral. Dulcema con la caja rectangular. Tiene un

rosetón. No puede precisarse el número de cuerdas. Lo tañe un ángel con dos macitos en la inicial de esta página. Media caja de resonancia queda oculta por el cuerpo de otro ángel. (fig. 60 a) I.V.

Valencia.-

Inicial de un "Psalterium-Biblia" en pergamino. Vol. 746 de la Biblioteca de la Universidad. Salterio "gótico" con quince cuerdas. La caja de resonancia es casi cuadrada, con dos ángulos truncados. Tiene un rosetón y diez pequeños orificios en grupos de cinco. Lo toca el Rey David. I.V.

Inicial de página. Fol. 8 de un "Breviario de Coro", en pergamino. Vol. 726 de la Biblioteca de la Universidad. Salterio "gótico" con doce cuerdas. La forma de la caja es parecida a la del instrumento anterior. Tiene cuatro rosetones: uno grande y tres pequeños. Lo toca el Rey David. I.V.

Folio 2, "Opera" de J. Tinctoris, códice en pergamino miniado. Vol. 844 de la Biblioteca de la Universidad. Salterio "gótico" con todos sus lados curvados hacia adentro. Tiene un rosetón y tres pequeños orificios en forma de trébol. No puede precisarse el número de cuerdas. Lo tañe un santo en la orla de esta página. (fig. 57 a) I.V.

Página miniada de un "Breviarium", en pergamino. Vol. 662 de la Biblioteca de la Universidad. Salterio "gótico" con forma casi triangular. No se ven las cuerdas. La base está curvada hacia dentro. Tiene nueve pequeños orificios en grupos de tres. Lo tañe un niño desnudo. (fig. 57 b) I.V.

Folio 141 del "Rommant de la Rose" de Guillaume de Lorris. Códice gótico en pergamino miniado de la Biblioteca de la Universidad. Salterio "gótico" con diez cuerdas y cuatro rosetones. Está colgado en la pared del taller de un "luthier". I. V.

Zaragoza

"Coronación de la Virgen". Retablo de la Virgen de Miguel del Rey en colaboración con el Maestro de Torralba (año 1440, estilo gótico-internacional). Iglesia parroquial de Sádaba. "Medio canon" (?). No se ve muy bien, pues el ángel que lo tañe lo oculta entre sus brazos. Tiene unas cuarenta cuerdas y un rosetón con dibujo de estrella. I. V.

Altar mayor de la Seo. (estilo gótico). Salterio "gótico". No se ven detalles pues está en escorzo. Lo tañe un ángel en posición vertical. Tomado de P. CALAHORRA MARTINEZ, Historia de la Música en Aragón, (siglos I - XVII). Colección "Aragón". Zaragoza 1977, lám. 5

Francia

"Coronación de la Virgen" de Juan de Sevilla (estilo gótico-internacional). Museo Jacinto Rigaud. Perpignan. Salterio "gótico" con treinta y nueve cuerdas. Tiene trece grupos de tres cuerdas cada uno. Hay cuatro rosetones en la tabla de armonía: uno grande y tres pequeños. Las clavijas se ven en los costados. Lo tañe un ángel con dos plectros. (lám. 116) I. V.

N O T A S

1. E.GEVAERT, La musique de l'Antiquité, II, Gante, 1881
pág. 243 nota
2. H.PANUM, Stringed Instruments of the Middle Ages, Reeves, Londres, 1.940, pág. 80
3. C.SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales, Ed.Centurión. Buenos Aires, 1.947, págs. 245 y 246
4. H.PANUM, op. cit. págs. 155 y 157
5. M.BRENET, Diccionario de la Música. Histórico y técnico. Iberia-Joaquin Gil, ed. Barcelona, 1.946, art.sal - terio
6. C.SACHS, op. cit. pág. 279
7. C.SACHS, op. cit. pág. 113
8. E.GEVAERT, op. cit. págs. 246 y 247
9. J.M.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona. Separata de "Miscellanea Barcinonensia", nºs XXI - XXII, Barcelona, 1.969, pág. 46
10. LAVIGNAC, Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire, vol.VIII, Paris, 1.927, pág. 1.905
11. S.JERONIMO, Epistola ad Dardanum de diversis generibus musicorum, en MIGNE, Patrologia latina, XXX, col. 213

12. H.PANUM, op. cit. pág. 165
13. ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI, Etymologiarum sive originum, W.M. Lindsay. Oxonii et typographeo clarendonia no, 1.911, lib.III, cap.XXII
14. EUCHERIUS, Instructionum ad Salonium, libri duo, en MIGNE, Patrologia latina, T.L. pág. 815
15. H.PANUM, op. cit. pág. 116 y figs. 143, 144, 145 y 146
16. H.PANUM, op. cit. págs. 169
17. El texto latino es el siguiente: "Sciendum est, inquit, quod antiquum Psalterium instrumentum decachordum utique erat, in hac videlicet deltae literae figura multipliciter mystica. Sed postquam illud symphoniaci quidam et ludicradores, ut quidam ait, ad suum opus traxerant, formam utique ejus et figuram commoditati suae habilem fecerant, et plures chordas annexentes et nomine barbarico Rottam appellantes mysticam illam trinitatis formam transmutando". Tomado de DU CANGE, Glossarium mediae et infimae latinitatis... Lutetiae 1.678, art. Rocta
18. H.PANUM, op. cit. págs. 167 y 168
19. H.PANUM, op. cit. págs. 144 y 145
20. ENGEL, A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum, Londres 1.874. Citado por H.PANUM, op. cit. fig. 116

21. C.SACHS, op. cit. págs. 246 y 279
22. C.SACHS, op. cit. pág. 245
23. H.PANUM, op. cit. págs. 145 y 146
24. C.SACHS, op. cit. págs. 245, 233 y 234
25. J.GUDIOL y J.A.GAYA NUÑO, Arquitectura y escultura románicas. Ars Hispaniae, vol.V, Ed.Plus Ultra, Madrid 1.948, pág. 145
26. H.PANUM, op. cit. pág. 149
27. H.ANGLES, La música de las Cantigas de Sta.María, III 2ª parte. Barcelona 1.943, pág. 454
28. A.SALAZAR, La Música en España, I. Espasa Calpe, Col. Austral. Madrid 1.972, pág. 127
29. J.RIBERA, La Música en las Cantigas, Madrid 1.922, pág. 147
30. J.M.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España medieval. "Miscellanea Barcinonensia", nºs XXXV, Barcelona 1.973, pág. 60
31. J.M.LAMAÑA, op. cit. págs. 47 y 48
32. J.M.LAMAÑA, op. cit. pág. 61
33. H.PANUM, op. cit. pág. 152
34. C.SACHS, op. cit. pág. 279
35. M.BRENET, Diccionario de la Música, histórico y técnico, op. cit. art. Tympano

36. M.BRENET, op. cit. art. Buche
37. H.ANGLES, La Música en la Corte de los Reyes Católicos
I. Barcelona 1.960. Inst.Español de Musicología. Págs.
13 y 16
38. H.ANGLES, Els Ministrers i cantors al servei dels com-
tes-reis de Catalunya—Aragó al segle XIV. En Rev.Musi-
cal Catalana, nºs 258-262, Barcelona 1.925, págs. 158
a 166
39. N.DUFOURCQ, La Música: los hombres, los instrum., las
obras. Ed.Planeta. Barcelona 1.971, pág. 68
40. A.PIRRO, Histoire de la Musique, XV et XVI^e siècles.
H.Laurens. Paris 1.940, pág. 11
41. Archivo de la Corona de Aragón. Legajo 64 de Cartas
Reales. Tomado de F.PEDRELL, Organografía musical anti-
gua española, Barcelona 1.901, pág. 54
42. J.M.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos
tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op.
cit. pág. 36
43. J.RIBERA, La música en las Cantigas... op. cit. pág.
147
44. H.ANGLES, La Música de las Cantigas de Sta.María. Bar-
celona 1.943, vol.III 2ª parte. Pág. 453
45. A.SALAZAR, La Música de España, I, op.cit. pág. 128
46. J.RIBERA, op. cit. pág. 147

47. H.ANGLES, La Música de las Cantigas... op. cit. pág. 453.
48. A.SALAZAR, op. cit. pág. 128
49. J.RIBERA, op. cit. pág. 147
50. H.ANGLES, op. cit. pág. 453
51. ASALAZAR, op. cit. pág. 128
52. R.MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares. Madrid 1.924, pág. 67
53. J.RIBERA, op. cit. pág. 147
54. H.ANGLES, op. cit. pág. 454
55. A.SALAZAR, op. cit. pág. 127
56. J.M.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España medieval. "Miscellanea Barcinonensia" XXXV, Barcelona 1.973, pág. 60
57. H.PANUM, op. cit. pág. 149

TOMO II

CAPITULO VII

El monocordio

El monocordio de arco

Instrumentos de cuerda y teclado

El clavicordio

El dulcemelos

El clavicémbalo

El claviórgano

La cinfonía

EL MONOCORDIO

Etimología.— El nombre de monocordio viene del término latino "monochordium", palabra compuesta por un adjetivo y un sustantivo de origen griego: *μόνος*, solo, único y *χορδή*, cuerda. Así pues, como su nombre indica, este instrumento constaba de una sola cuerda en un principio. No obstante Carl Krebs piensa que el término "monocordio" expresa no el número de cuerdas, sino la relación de unísono existente entre las cuerdas.(1) Esta opinión fue emitida también por Virdung en su "Musica getuscht" (1511) y por Cerone en su "Melopeo y Maestro" (1613).

A lo largo de la Edad Media la palabra "monocordio" sirvió para designar tres instrumentos diferentes, pero estrechamente ligados entre sí: el instrumento didáctico que se punteaba con los dedos, el de arco, que posteriormente recibiría el nombre de "trompeta marina" y el de teclado, también llamado "manicordio" o "clavicordio". Empezaremos este capítulo con el primero de ellos.

Estructura.— El monocordio tonométrico o didáctico estaba formado por una caja oblonga de madera, de proporciones medianas. En los extremos de la caja y fijos a la tabla de armonía había una especie de puentes cuadrados o redondos. Por encima de ellos se extendía una cuerda a lo largo de toda la caja de resonancia. Uno de sus bordes estaba sujeto de una manera fija y el otro tenía una pequeña clavija que permitía alargar o acortar la cuerda(2). Sobre la caja había una regla calibrada por procedimientos

tos matemáticos y en uno de los costados estaban dibujadas las letras que daban nombre a los sonidos correspondientes a cada muesca de la regla. Entre ésta y la cuerda había un cursor o puente móvil que se deslizaba sobre la caja de resonancia, acortando o alargando dicha cuerda y de esta manera se podían calcular los diferentes intervalos, es decir, las consonancias y disonancias, de forma muy precisa (3). La cuerda se punteaba con los dedos o con dos plectros, mientras el instrumento, en posición horizontal, descansaba sobre las rodillas del músico generalmente, o sobre una mesa. Un monocordio con estas características lo podemos ver en manos del gran teórico medieval Guido d'Arezzo junto al monje Teobaldo en una miniatura de la Real Biblioteca de Viena (4).

Esta es la estructura del primitivo monocordio medieval. A partir del S.XIV se le añadirá una, dos o tres cuerdas que tenían diferente longitud, con objeto de obtener distintos sonidos, correspondientes a las secciones que antes realizaba el puente móvil. Aunque poseía ya más de una cuerda se le seguirá llamando monocordio (5).

Origen y evolución.— Este instrumento tuvo su origen en la Grecia clásica. Se le ha atribuido a Pitágoras su invención, pero no se sabe con seguridad. Lo cierto es que los pitagóricos utilizaban un aparato experimental con una sola cuerda para medir los intervalos y que conocían bajo la denominación de "canon". Esto es lo que nos dice Nicómaco en su "Enchiridion", cap. 4. Es ya el primitivo monocordio (6).

A principios de la Edad Media, concretamente en el año 500, Boecio, canciller de Teodorico, rey de los ostrogodos, escribe su tratado "De Institutione Musica", compendio de la teoría musical griega y romana en cinco libros. Esta obra tendrá mucha influencia sobre los músicos medievales y siempre se aludía a ella cuando se trataba de desentrañar los complicados sistemas modales. En este libro de Boecio se describía ya el monocordio, y fueron los monjes quienes encontraron esta descripción y quienes volvieron a utilizar este instrumento con fines didácticos (7).

Desde el s.IX hasta el s.XII va a desarrollarse en Europa una tendencia hacia la polifonía, es decir, hacia la simultaneidad de sonidos, lo que caracterizará a la música europea de aquí en adelante. Los primeros balbuceos de la polifonía durante los siglos IX y X van a consistir en la adición de otra voz al canto litúrgico. Esta nueva voz que irá en la parte inferior, dejando al primitivo canto la superior, se llamará voz "organal" y dependerá en todo momento de la voz superior. Ambas voces se desarrollan a la distancia de un intervalo de cuarta. Ya en el s.XI, esta rudimentaria armonización va a cambiar debido a la práctica de una mayor libertad. La voz "organal" pasará a la parte superior, dejando al "cantus" en la inferior y evolucionando constantemente por movimiento contrario(8)

Así pues, ante esta nueva práctica musical, los músicos necesitaban reglas y sistemas para medir los tonos y semitonos de una manera exacta. El canto gregoriano y las melodías populares o juglarescas anteriores, al ser ho-

mofónicas, no requerían una escala regulada matemáticamente, pero al combinarse varias voces se hacía imperiosa la utilización de una escala de tonos y semitonos medidos. Y es así, como, en el s.X, aparecen los primeros tratados medievales donde se habla del "monochordum" y se explican las divisiones matemáticas en las que se basa la escala y el método empleado para ello. Así, el monocordio, con su regla calibrada y su puente móvil, se convierte en el instrumento imprescindible para las demostraciones científicas de los teóricos. Estos, sin embargo, aunque coincidían en sus apreciaciones sobre los intervalos justos de octava, cuarta y quinta, no encontraban una norma tipo para los de tercera y segunda. La teoría griega no tenía un canon para los intervalos menores, ya que se había interesado en una multitud de terceras melódicas más que en una tercera tipo para la consonancia armónica y como los monjes medievales basaban sus teorías en la de los griegos, no les quedó otro remedio que determinar por el oído los intervalos menores y no por cálculo. Este fenómeno se puede ver en una miniatura del "Codex Latinus" 2599 de la Biblioteca del Estado de Munich, del s.XIII. Representa a dos músicos, uno con el monocordio y otro con el arpa. Según la opinión de C.Sachs (9), el monocordista acorta la cuerda buscando la segunda menor con la ayuda del arpista que puntea una determinada cuerda.

Además de ser un instrumento científico y tonométrico, el monocordio tenía un uso didáctico. Era una ayuda eficaz en la enseñanza del canto por la precisión en la entonación que imprimía a los cantantes. Así, en un trata-

do del s.X, el "Diálogo de Odón", se dice: "Como nuestros cantantes no conocían el método correcto, tenían dificultades continuamente. El hombre canta lo mejor que puede, pero la cuerda está dividida por los sabios con tal destreza que no puede mentir".

También el monocordio antes del año 1100 comenzó a tener una utilización práctica en los conjuntos instrumentales. En una miniatura de un códice del s.XII del St. John's College de Cambridge aparece el monocordio junto a otros instrumentos que acompañan al rey David. También lo vemos en un salterio del monasterio de Werden en el Ruhr junto a la lira de arco y una cítara. En este último ejemplo, la presencia de dos juglares bailando nos demuestra que los instrumentos tañían alguna pieza musical (10). Esta miniatura se conserva en la Preussische Staatsbibliothek de Berlín (ms. Theol. lat. fol. 358).

Las posibilidades musicales del monocordio se mejoraron con el aumento de cuerdas, al ser empleado, como acabamos de ver, con fines artísticos. Si bien algunos autores (11) piensan que el monocordio policórdico existía ya desde el s.XI, C. Sachs (12) afirma que antes del s.XIV no se encuentra ningún testimonio de la adición de más cuerdas. Creemos que la suposición de que en el s.XI tenía varias cuerdas se basa en la errónea interpretación de un texto del tratadista Theoger de Metz que dice: "monochordium antiquitus constabat octo chordis", es decir, "el monocordio en la antigüedad tenía ocho cuerdas". No se trata, pues, de un instrumento contemporáneo de Theoger.

Ya en el s.XIV hay varios testimonios que prueban la

existencia de un monocordio con más de una cuerda. Así, el inglés Simón Tunstede (m. en 1369) habla de uno con dos cuerdas y el famoso teórico francés, Johannes de Muris, en el año 1323, en su tratado "Musica especulativa", propone cuatro cuerdas para el monocordio experimental. Al mismo tiempo menciona otro con 19. Pero este monocordio policórdico, según la opinión del Dr. Sachs (13), era ya un primitivo clavicordio dotado, por tanto, de un pequeño teclado como el del órgano. Al principio fue llamado también monocordio o manicordio. En este mismo capítulo lo estudiaremos.

Observamos que la mayor parte de las representaciones del monocordio se encuentran en miniaturas realizadas, por tanto, en los "scriptorium" de los monasterios por los monjes. Estos eran sin duda los mejores conocedores del instrumento experimental y podían reproducirlo con toda veracidad.

En España no encontramos ninguna representación del monocordio tonométrico, aunque no descartamos la posibilidad de su existencia en nuestro país y sobre todo en nuestros monasterios. Antes bien, sabemos que era muy conocido en Cataluña desde la primera mitad del s.XI, como lo demuestra el "Breviarium de Musica" del monje Oliva de Ripoll. En él se habla del deseo del monje Pere por llegar a conocer bien la regulación de este instrumento. Como instrumento de música no se encuentra en Cataluña hasta el s.XIV y en Castilla hasta el s.XIII, a pesar de que en Europa era conocido ya desde el s.XII (14).

EL MONOCORDIO DE ARCO

Estructura.— Era en realidad una variedad del monocordio tonométrico. Estaba formado por una larga caja de resonancia de 3 ó 4 lados. Los instrumentos europeos solían tener tres lados, estrechándose la caja en la parte superior. Adoptaban, pues, la forma de cuña. En España, por el contrario, poseían cuatro lados totalmente paralelos. El instrumento en forma de cuña tuvo a partir del s. XVI un clavijero curvo, con clavijas laterales. Anteriormente, la clavija o clavijas se insertaban en una pequeña placa romboidal. Solía tener una o dos cuerdas de tripa extendidas sobre la tabla de armonía, en algunos casos 3 ó 4 de distintos tamaños. La cuerda pasaba sobre un puente asimétrico que tenía un pie libre y el otro descansaba sobre la tabla de armonía.

Las proporciones de los monocordios variaban y, por consiguiente, también cambiaba la forma de sostenerlos. En los más pequeños el clavijero se apoyaba en el esternón, quedando la parte inferior levantada. Los mayores, que sobrepasaban el largo del músico de pie, se colocaban en el suelo y la tabla trasera descansaba sobre el hombro izquierdo.

En cuanto al modo de producir el sonido, hay que decir que las cuerdas no eran pisadas sino tocadas ligeramente para producir notas armónicas. Se empleaba para ello el pulgar de la mano izquierda, mientras la derecha accionaba un arco corto, robusto y pesado, por encima del dedo que tocaba, cerca del extremo superior (15). El ar-

co, por tanto, no se pasaba entre el puente y la mano que rozaba las cuerdas, como era lo normal en todos los instrumentos de arco, sino entre la mano y el clavijero. Así lo podemos ver en las representaciones que de este instrumento existen. Sirva de ejemplo el que tañe un ángel del famoso tríptico de Nájera de Memling (hacia 1490) del Museo de Amberes.

Origen y evolución.— Este instrumento tan peculiar tiene un origen oscuro y una historia bastante confusa. Según C.Sachs (16), su origen podría considerarse europeo-oriental, por su contorno triangular y por el empleo de los sonidos armónicos, utilizados desde tiempos antiguos por los eslavos y los tártaros. Como ejemplo de contorno triangular tenemos la balalaika rusa, y con ejecución de armónicos el guzle balcánico. Pero, no obstante, junto a estos instrumentos de forma triangular, encontramos en España otros modelos cuadrangulares que proceden claramente del monocordio tonométrico, cuyo origen es griego, como ya vimos, pero que tuvo su desarrollo en la Europa occidental medieval. Por lo tanto, podemos establecer la existencia de dos tipos de monocordios de arco: uno con contorno triangular y clavijero, procedente, probablemente de la Europa oriental, y el otro con caja cuadrangular y sin clavijero, derivado del monocordio didáctico. Este último lo encontramos sólo en algunas representaciones del s.XV.

La primera representación del instrumento en forma de cuña la podemos ver en una escultura francesa del s.XII.

Mide aproximadamente un metro y veinte centímetros de largo y la caja termina en un disco romboidal para la clavija. Sólo tiene una cuerda, que es pisada en la parte superior por la mano izquierda, mientras la derecha la puntea por la parte inferior. El instrumento es sostenido verticalmente. Otra representación de un monocordio con características similares puede verse en una pintura mural del s.XIV, también francesa, concretamente en Beauvais, pero en este caso el instrumento lleva dos cuerdas y es sostenido como una guitarra o un laúd (17).

En el s.XV el instrumento siguió manteniendo su misma forma pero varió la manera de tocarlo. Se sostenía en posición oblicua, apoyando el extremo inferior en el suelo (18), o también con el extremo inferior hacia arriba y el clavijero apoyado en el pecho. Pero esta posición se empleaba sólo en los modelos más pequeños. Así aparece en el famoso tríptico de Nájera ya citado. En "la Fuente de la Vida" de Van Eyck, nos encontramos con un instrumento de características similares, pero con el extremo inferior hacia abajo, debido quizás a la posición del ángel músico, que, en este caso, está sentado. En este mismo siglo se le agrega al monocordio otra cuerda, del mismo largo que la otra en algunos casos, y en otros, media la mitad de la longitud de la primera. Sonaba, por tanto, a la octava y se le añadió para reforzar el sonido del instrumento.

Y antes de seguir adelante en la evolución estructural del monocordio de arco, debemos preguntarnos qué nombre recibiría durante los siglos medievales. Algunos autores y entre ellos Geróld (19) han propuesto aplicar el nom-

bre de "monocordio" que aparece citado en varias fuentes literarias a partir del s.XII. Así, en el "Poema de Brut" de Norman Wace, en el año 1155 (20). Un siglo después, lo vemos de nuevo nombrado en el poema provenzal "Flamenca" de Guiraud de Cabrera (año 1234):

"... e l'autre acorda

Lo salteri ab manicorda" (21)

El poeta-músico Guillaume de Machaut (s.XIV) lo cita en varias de sus obras poéticas, pero en su "Li Temps pastour" hace la aclaración de que sólo tiene una cuerda:

"Buisine, éles, monocorde

Ou il n'y a qu'une seule corde" (22)

Nosotros hemos adoptado la nomenclatura propuesta por estos autores al titular este apartado ya que nos parece adecuada, no sólo por la similitud existente entre el monocordio tonométrico y el de arco en forma de cuña, llamado "trompeta marina" a partir del s.XVII, como ya veremos, sino también porque el instrumento de arco con caja rectangular derivó, con toda seguridad, del monocordio didáctico. No nos debe extrañar que un mismo nombre se aplicara a varios instrumentos por extensión del término. Pensamos que incluso el mismo vocablo "monocordio" se aplicó también a partir del s.XIV al primitivo clavicordio derivado asimismo del instrumento experimental. Sin embargo, y como se puede comprobar, no hay ningún elemento en los textos presentados ni en otros contemporáneos que nos permita confirmar esta hipótesis, ya que en los mismos solamente se cita el nombre del instrumento simplemente. Por tanto, nos queda la duda de si los poetas al nombrar el

monocordio^{se} referirían al instrumento experimental, utilizado ya con fines musicales, o al instrumento de arco. Solamente constatamos, al analizar estos textos, que el monocordio se acoplaba bien con el salterio (23), por lo que deducimos que el monocordio sería de arco ya que era frecuente el concierto de un instrumento de sonidos ligados con otro de sonidos cortos, (pensemos en nuestro acoplamiento actual piano- violín). Sin embargo, el mismo Machaut nos aclara en su "Prise d'Alexandrie" que el monocordio concertaba con cualquier instrumento (24)

En el s.XVI el monocordio de arco en forma de cuña sufrió algunas modificaciones. El disco de las clavijas se sustituyó por un elemento cuadrangular en forma de caja, con clavijas laterales, como puede verse en la "Musica getutscht" (1511) de Virdung. Y además adquirió su rasgo más característico: un puente asimétrico con dos pies diferentes. Uno de ellos era corto, vertical, servía de apoyo a la cuerda y transmitía las vibraciones de ésta a la tabla de armonía en la forma habitual. El otro pie que daba libre, diagonal a la tabla de armonía, rozando, cuando vibraba, una plaquita de marfil, hueso, ébano o metal que estaba incrustada en dicha tabla de armonía. Este roce producía un sonido de tamborileo y por eso, antes de 1600, recibía el nombre alemán de "trumscheit" que significa "tronco de tambor". A partir de 1600 se le empezó a llamar con el curioso nombre de "trompeta marina". Sin duda esta denominación era debida a su timbre penetrante como el de una trompeta y a su luminosa sonoridad producida por el puente de redoble. Además, la escala del instrumento

estaba compuesta por los mismos armónicos que formaban la escala de la trompeta (25). Esta era también la opinión de Jean- Baptiste Prin, virtuoso de este instrumento, que vivió en la segunda mitad del s.XVIII. Queriendo perfeccionar la "trompeta marina" inventó un puente especial que le daba al instrumento, según él, "la fuerza de una trompeta, la dulzura de una flauta y la armonía de un clavecín". Incluso escribió un tratado titulado "Mémoire sur la trompette marine"(26).

El adjetivo "marina" no se sabe con seguridad a qué es debido y sobre este punto existen diferentes opiniones. H.Riemann (27) cree que se debe al hecho de que los ingleses lo usaron cierto tiempo como instrumento de señales marinas. Pero el Dr. Sachs (28) dice acertadamente que no puede concebirse un instrumento menos apropiado para tal fin que la "trompeta marina". Existe otra explicación más verosímil: el término "marina" puede ser debido a una deformación del de "mariana", es decir, "de María". Parece ser que en los conjuntos musicales de los conventos de monjas se utilizaba este instrumento para sustituir a la trompeta que era propia de hombres. De ahí, los nombres alemanes de "Marientrompette", es decir, "trompeta de las hijas de María" y de "Nonengeige", "giga de las monjas", con los que se designaba a este instrumento (29). Praetorius en su "Syntagma musicum" (1618) le da el nombre de "trumscheit" y lo describe con cuatro cuerdas de distinta longitud y un clavijero curvado (30). Se inicia así una evolución hacia la giga. A finales del s.XVII decae en gran manera su uso y solamente revive en Francia en el s.XVIII,

pero esporádicamente (31).

España.— El monocordio de arco se conoció en nuestro país pero no fue muy cultivado por nuestros músicos, ya que sólo encontramos tres representaciones plásticas y carecemos de testimonios literarios e históricos. Bien es verdad que, ante la avalancha de instrumentos cordados aportados por los árabes y la variedad de timbres que ofrecían, poco éxito podía tener un instrumento con tan pocas posibilidades musicales como era el monocordio medieval.

Su estructura variaba un tanto de la de los instrumentos europeos. Tenía la caja alargada, formada por cuatro planchas de madera. Sobre la tabla armónica se extendía una o dos cuerdas, sujetas a dicha tabla por medio de un cordal en algunos casos. En otros, las cuerdas pasaban por el borde de la tabla de armonía y se anudaban en las pequeñas tablas laterales. Carecía de clavijero al igual que el monocordio tonométrico. Sobre la tabla y en sus extremos había una especie de puentes. El instrumento se tenía en posición vertical, apoyando la parte inferior en el suelo. Su largo sobrepasaba la cabeza del ejecutante de pie.

Ignoramos el nombre que recibía en España, a finales de la Edad Media este instrumento de arco, pues no encontramos citas suyas en las fuentes escritas, como ya dijimos. Podemos suponer que su denominación fuera la de "monocordio" pero, no obstante, ante la carencia de testimonios escritos que avalen esta hipótesis, no podemos afirmar nada con certeza.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XIV

Lérida

Retablo de piedra de la Iglesia parroquial de Castelló de Farfanya (estilo gótico). Monocordio de arco. Caja plana y alargada. Sólo tiene una cuerda. La tabla de armonía tiene decorados sus bordes con dibujos geométricos. Lo tañe un ángel en una entrecalle de dicho retablo (fig. 63 a) I. V.

SIGLO XV

Barcelona

Sector L del techo de la capilla de la casa de los Dalma-ses (estilo gótico). Monocordio de arco con dos cuerdas. Caja plana y alargada, sobre ella descansan dos puentes, uno en cada extremo. Las cuerdas están sujetas a la caja en la parte superior, por una especie de pequeño cordal, mientras que en la parte inferior tiene dos pequeños botones a manera de clavijas que servirían para afinar las cuerdas. Lo tañe un ángel (lám. 67 y fig. 63 b). Tomado de J. M. LAMANA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la casa de Barcelona, op. cit., figs. 12, 38 y 39.

Toledo

Archivolta (izq.) de la Puerta de los Leones de la Catedral, obra de Hanequín de Bruselas y Juan Alemán (estilo gótico). Monocordio de arco. Caja plana y alargada con dos cuerdas. Sólo se conserva la mitad inferior del instrumento, pues lamentablemente la superior ha desapare-

cido. Las cuerdas, después de pasar por un pequeño puente, se sujetan al costado de la caja de resonancia. Lo tañe un ángel. (láms. 105 y 108) I.V.

Instrumentos de cuerda y teclado

Incluimos en este capítulo una serie de instrumentos cordados, con caja sin mango y provistos de un pequeño teclado, que van a alcanzar una enorme importancia dentro de la música instrumental renacentista y barroca, hasta el punto de crearse para ellos toda una literatura específica. Abordaremos el análisis de sus características dentro de nuestro estudio, puesto que derivan de instrumentos propiamente medievales y porque surgen al final de este largo período, concretamente en los siglos XIV y XV. Distinguimos en ellos dos grupos, según el modo de producirse el sonido: de cuerdas golpeadas, como el clavicordio y el dulcemelos, y de cuerdas pinzadas, como el clavicémbalo y el claveciterio. También incluimos el clavi-órgano, instrumento híbrido, mitad de cuerdas, mitad de tubos, con ambos elementos conectados a un teclado.

Por último, examinaremos otro instrumento, de cuerda y tecla, cuya caja está provista de un mango. Se trata de la cinfonía, que tiene un origen mucho más lejano que el de los instrumentos que acabamos de citar, ya que aparece en el s. X. Así pues, este cordófono de tecla, que podríamos considerar típicamente medieval, nos servirá de puente para los capítulos posteriores, donde serán estudiados los cordófonos con mango.

EL CLAVICORDIO

Etimología.— El término clavicordio deriva del nombre latino "clavicordium", palabra ésta compuesta de "clavis", llave y "chorda", cuerda. Es, pues, como su nombre indica, un instrumento de cuerdas con teclado ya que cada tecla actúa como una llave que abre o cierra el sonido. Las distintas lenguas nacionales europeas del s.XV tomaron prestado del latín el término "clavicordium" para designar a este instrumento ya en pleno desarrollo, y luego cada una de ellas la adaptó a su peculiar forma y evolución. Así tenemos en francés "clavicorde"; en Italia no "clavicordo"; en alemán "klavichord"; en inglés "clavichord"; en portugués "clavicordio" y en catalán "clavicordi".

El término culto clavicordio convivió durante bastante tiempo con el primitivo vocablo "manicordio" o "monocordio", aplicado en el s.XIV al instrumento recién inventado. Hablaremos más extensamente sobre este punto al abordar el tema de su origen y evolución.

Estructura.— El clavicordio se compone de una caja de resonancia, pequeña y plana, de forma rectangular, sin soporte ni patas, con un pequeño teclado dispuesto en uno de los lados más largos de dicha caja. Las cuerdas se extienden, dentro de la caja de resonancia, desde las clavijas afinadoras en el extremo derecho hasta los botones de fijar en el extremo izquierdo. El clavijero consistía en una chapa de madera dura donde se atornillaban las cla

vijas de afinación y, como acabamos de ver, estaba fijo al extremo derecho de la caja. La tabla de armonía era pequeña, hecha de madera de abeto joven. Se sostenía en el extremo derecho por el clavijero y se extendía hacia la izquierda hasta la altura de la tecla más aguda. Sobre esta tabla de armonía se colocaba uno o varios puentes. A veces se calaba en ella una roseta (32). El mecanismo del teclado era muy sencillo. Estaba formado por una serie de palancas perpendiculares a las cuerdas. Una de las extremidades de estas palancas eran las teclas que descendían bajo la presión del dedo. En el extremo opuesto se fijaba un trozo de metal rígido, generalmente latón, llamado "tangente". Era la pieza característica del clavicordio. Esta pequeña lámina, sin articulación ni resorte, golpeaba la cuerda por debajo y quedaba apoyada en ella hasta que el dedo abandonara la tecla(33). Este hecho producía un nodo de vibración en el punto de contacto de la tangente con la cuerda, al contrario de lo que sucede en los pianos modernos que al ser abandonadas las cuerdas, inmediatamente, por los martillos se origina un vientre de vibración. Así pues, en el clavicordio la sección vibratoria estaba limitada por el punto de contacto de la tangente, a la izquierda, y por el puente que estaba sobre la tabla de armonía, a la derecha. Y como el largo de la sección vibrante no dependía del largo de la cuerda sino de la distancia entre el puente y la tangente varias tangentes contiguas podían utilizar la misma cuerda para producir sonidos diferentes. Esta es la razón por la que el clavicordio tenía menos cuerdas que teclas (Un

promedio de cuatro notas por cada cuerda) El trozo de cuerda que quedaba a la izquierda del punto de contacto de la tangente no debía vibrar y por eso se silenciaba con tiras de fieltro que se pasaban por entre las cuerdas (34). La función, pues, de la tangente era doble: golpear la cuerda y limitar su longitud de vibración, al dividirla en dos partes, una de ellas insonorizada por el fieltro.

Las cuerdas estaban afinadas al unísono y tenían la misma longitud. Al principio fueron simples, luego se empezaron a hacer dobles y triples. El material emplado era metal para las más graves y acero para las agudas. (35)

Como las notas producidas por una misma cuerda no podían oírse al mismo tiempo y las notas de adorno que figuraban en una misma cuerda eran muy difíciles de ejecutar, los músicos solamente podían realizar una melodía y algunos acordes un tanto raros, limitando las posibilidades armónicas del instrumento. Estos clavicordios se llamaban "ligados". A partir del s.XVIII se empezaron a construir clavicordios que tenían el mismo número de cuerdas que de teclas, permitiendo realizar acordes y ornamentos de todo tipo. A este instrumento se le llamó entonces "independiente" o también "sín trastes". Uno de los efectos más curiosos que ofrecía este clavicordio era el "vibrato." o el "Bebung" de los alemanes. Se producía inmediatamente después del ataque de la nota y consistía en una presión temblorosa del dedo sobre la tecla sin levantarlo de ésta. De esta forma se conseguía una vibración sonora posterior al sonido propiamente dicho. Al levantar

el dedo de la tecla, la tangente se separaba de la cuerda y la mudez que tenía el suplemento de la cuerda debido al fieltro automáticamente se extendía a toda la cuerda, cesando toda vibración (36). "Este vibrato" era de muy corta duración, al contrario de lo que ocurre con los instrumentos de arco.

Otro de los rasgos más sobresalientes de los clavicordios antiguos era el tamaño de las teclas. Eran muy cortas. Mientras en los pianos modernos las teclas blancas sobresalen cinco centímetros de las negras, en los clavicordios sólo sobresalían tres centímetros, debido a la función de palanca que realizaban. Este hecho obligaba a los ejecutantes a utilizar una digitación especial muy extendida en los ss. XVI y XVII. Se usaba el segundo y tercer dedo al ascender y el primero y segundo al descender. El primero y el cuarto no se empleaban sino en contadas ocasiones. Este tipo de digitación era el utilizado por los músicos del órgano portátil, en el que el teclado formaba ángulo recto con el ejecutante (37).

La extensión del teclado era de tres o cuatro octavas.

El timbre del clavicordio era dulce, suave, apagado, y poético. Era, en general, más expresivo que el del clave y el del órgano (38).

Al principio este instrumento no era de gran tamaño y por eso al tañerlo se apoyaba sobre las rodillas del ejecutante, otras veces sobre una mesa. Es ya a partir de finales del XVI cuando se construye de dimensiones mayores y se le provee de pies (39). Las tapas de estos instrumentos solían decorarse con pinturas e incrustaciones.

Origen y evolución.— Con toda verosimilitud podemos afirmar que el clavicordio tuvo su origen en el monocordio policórdico. Si bien este instrumento tenía pocas cuerdas y no era verdaderamente muy musical, el primitivo clavicordio tenía también pocas cuerdas y comenzó siendo un instrumento de escuela. El monocordio policórdico tenía debajo de cada cuerda un puente movable y la altura de los sonidos dependía de la posición que tuviera el puente en la escala que estaba señalada sobre la caja de resonancia. Las cuerdas debían estar afinadas a una distancia de tercera, puesto que ésta era la consonancia más pequeña de aquel tiempo. Las notas intermedias se producían corriendo el puente pisador. El deslizamiento de los puentes bajo tanta cuerda perjudicaría probablemente la exactitud de los intervalos, además de tener otros inconvenientes como el rápido desgaste de las cuerdas, de la caja de resonancia e incluso de los mismos puentes. Debido a esto los músicos consideraron necesario darle a cada uno de los sonidos de la escala un puente individual. Así pues, una vez hallados y fijados los sitios exactos de cada nota se colocaron estos puentes individuales debajo de las cuerdas y por medio de palancas se podía pisar o saltar la cuerda sin dificultad ni pérdida de tiempo. Este mecanismo, que era el teclado, ya existía en otros instrumentos muy antiguos como el órgano, que tenía tantas palancas como teclas y la chifonía que poseía puentes pisadoras o tangentes. Por esto podemos afirmar que el sistema de puentes movidos por medio de un teclado se conocía ya desde los primeros siglos de la Edad Media (40) y es hacia el s. XIV, aproximadamente, cuando los músicos van a aplicar este sistema

a un grupo de instrumentos cordados que alcanzarán una enorme difusión en los siglos XVI, XVII y XVIII, para terminar su evolución en nuestro moderno piano. No sabemos en que fecha le fue aplicado al monocordio policórdico este mecanismo de teclado, pero en 1.323 ya existía, pues el teórico francés Johannes de Muris en su "Musica speculativa" menciona un monocordio con 19 cuerdas, además del monocordio experimental que tenía de una a cuatro cuerdas. Este instrumento con 19 cuerdas diatónicas tenía la extensión de dos octavas y una quinta. Con toda seguridad poseía ya un teclado.

En 1.460, en una de las fuentes más antiguas sobre el clavicordio, el tratado de Henry Arnault de Zwolle, se describe el instrumento con 35 teclas y 9 cuerdas dobles. Como puede verse hay un promedio de cuatro notas por cada cuerda. En este mismo tratado aparece un dibujo del clavicordio, que es una de las primeras representaciones existentes de este instrumento (41), aunque no la primera, ya que en una talla de madera de la Iglesia de Sta. María en Shrewsbury (Inglaterra) puede verse un clavicordio tañido por una dama. Tiene nueve teclas y tres cuerdas dobles. Esta figura es de 1.440 aproximadamente, lo mismo que el manuscrito germano "Das Weimarer Wunderbuch" donde se encuentra otro clavicordio de mayores dimensiones y dispuestos sobre una mesa. Tiene once cuerdas y 24 teclas. En la tabla de armonía, por debajo de las cuerdas, puede apreciarse un artístico rosetón (42). Estas representaciones, junto con otra posterior en una escultura en madera del Rijksmuseum de Amsterdam, son para C.Sachs (43) las primeras apariciones del clavicor-

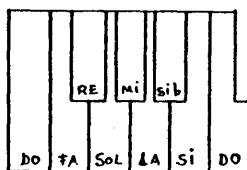
-dio en las artes plásticas. Esto le lleva a pensar que este instrumento se originó en la Europa noroccidental. Sin embargo, nosotros hemos encontrado un testimonio anterior a estos europeos que acabamos de citar, en el techo gótico de la Capilla de la Casa de los Dalmases en Barcelona. Es del primer tercio del s.XV y en este caso la tapa de su caja está cerrada, lo que impide la contemplación de las cuerdas. El ángel que lo tañe, lo sostiene sobre sus rodillas. Esta representación, junto a otras posteriores del mismo s.XV en miniaturas españolas, nos demuestra que España tuvo un papel preponderante en el nacimiento y desarrollo de este instrumento.

En la segunda mitad del s.XV, el clavicordio fue adquiriendo cada vez más importancia en los medios musicales de la época. En 1.477 William Morwood, maestro de coros de la Catedral de Lincoln, enseñaba a los niños a tocar el clavicordio (44).

En 1.511 el gran teórico Virdung lo describe en su "Musica Getutscht" e ilustra la explicación con un teclado de 38 teclas que abarcan tres octavas y una tercera cromáticas (45).

Hasta el primer tercio del s.XVI la nota más grave del clavicordio era Fa, mientras que la más aguda era sol'', la'' o do''. En la ilustración de Virdung era sol'' concretamente. A partir del s.XV el ámbito musical se extiende por debajo del Sol y, por lo tanto, los teclados tuvieron que ampliarse, pero sólo eran importantes las notas diatónicas, ya que no se precisaba ninguna alteración accidental ni sensible en el bajo y una octava cromática era innecesaria. Así lo consideraban los composi-

-tores y tañedores, pero los constructores de clavicordio y clavicémbalos le habían añadido cuerdas y teclas cromáticas aun siendo inútiles. Sin embargo, los organeros no podían hacer lo mismo, puesto que cuatro teclas superfluas suponían cien o más tubos adicionales del tamaño mayor, lo que hacía al órgano mucho más caro. Entonces idearon la "octava corta" que sin excluir las teclas negras comprendidas entre Mi y do, daban notas distintas a las usuales. Así, el Mi aparente era un Do, la tecla de Fa sostenido producía un Re y la de Sol sostenido un Mi. A continuación hacemos un gráfico con el nombre en cada tecla del sonido que producían:



Como los organeros también construían los instrumentos de tecla, esta octava corta se aplicó igualmente a los clavicordios y clavicémbalos (46).

Por último nos queda por examinar la cuestión del nombre de este instrumento. La primera vez que aparece el término "clavicordium" es en 1.404 en el poema germano "Minnerregeln" de Eberhardus Cersne von Minden (MS. de la Biblioteca de la Corte de Viena). Anteriormente se le denominaba "monocordio" o "manicordio" en España, "manicorde" en Francia y "manicordo" en Italia (47), demostrando una vez más su filiación con el monocordio policórdico. En el Poema de Cersne, que acabamos de citar, el vocablo

"manicórdio" aparece junto al de clavicordio. El término "manicordio" es una deformación del sentido original de la expresión "monocordio" para alcanzar un término que pudiera reflejar mejor la realidad, debido sin duda a la lógica del pueblo. Es, pues, una etimología popular porque se asimiló la primitiva pronunciación de la palabra "monocordio" con lo que vulgarmente se creía que significaba, es decir, "cuerdas tocadas por la mano".

Según Ramos de Pareja en su "Música práctica" (1482) se denominaba "monocordio" a un tipo antiguo de instrumento de teclado que aún existía a principios del XVI y que tenía cuerdas del mismo largo, espesor y tensión, según el principio de los monocordios policórdicos, mientras que se reservaba el nombre de "clavicordio" para un tipo más moderno de instrumento de teclado con cuerdas de distinto largo, espesor y tensión y que se fabricaba ya en el s.XV. Ya Virdung en 1.511 reproduce un clavicordio con cuerdas de igual largo. Pero de todos modos, el nuevo nombre no hace desaparecer los términos primitivos que se siguen utilizando durante mucho tiempo, incluso en el s.XVIII, como lo demuestran los textos del P.Nazare y de Cerone, a los que nos referiremos más adelante, y el "Dictionnaire des arts et métiers" publicado en el año 1.767 (48).

España.— Ya vimos como aparece en nuestro suelo la primera representación conocida del clavicordio, concretamente en el techo de la Capilla de la Casa de los Dalmases de Barcelona (1^{er} tercio del s.XV). A lo largo de todo este siglo, sólo encontramos cuatro representa-

-ciones de este instrumento, además de la ya citada. Esta escasez de figuraciones se hace extensiva también a Europa, durante este mismo siglo, mientras que en siglos posteriores veremos al clavicordio en múltiples plasmaciones pictóricas. Pero, naturalmente, nosotros nos limitaremos al s.XV ya que es el único que entra dentro del objeto de nuestro trabajo.

Así pues, de las cinco representaciones de clavicordio que hay en España, tres se encuentran en miniaturas y dos en esculturas. En cuatro de ellas los instrumentos tienen la caja cerrada y no se pueden apreciar sus cuerdas. En una de ellas solamente, al estar abierta, sí pueden verse las cuerdas, las tangentes e incluso un rosetón calado en la tabla de armonía. El teclado de este instrumento sólo se extiende hasta la mitad de la caja de resonancia, lo que no ocurre en el resto de las representaciones, donde abarca todo un lado de la caja. Este instrumento tan detallado se halla en una miniatura de Juan de Carrión en un libro de Coro de la Catedral de Avila (Fig. 60 b). Dos de los clavicordios son muy pequeños y parecen instrumentos insignificantes. Son los que figuran en la Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo (Lám. 106) y en otra miniatura de Juan de Carrión de la Catedral de Avila (Fig. 61 b).

El clavicordio fue un instrumento muy estimado en la corte de nuestro país en los últimos años del s.XV, como lo demuestra la gran cantidad de referencias que existen de él tanto en los documentos históricos como en las obras literarias. En el s.XVI aumentan las citas

pero, volvemos a reiterar que ya no entran en los límites de nuestro estudio.

En las fuentes literarias tenemos el "Triunfo de Amor" de Juan del Encina (año 1.496) donde cita los clavicordios junto a sus congénères el "clavezímalo" y el "dulcemelos" (Ap. pág. LXVI). También en un "desir" de Fray Diego de Valencia, recogido en el Cancionero de Baena, aparece este instrumento con el nombre primitivo de "monicordio" (Ap. pág. XLVIII). Ya vimos cómo este término perduró hasta bien entrado el s.XVIII, pues el P.Nazarre en su "Escuela de Música" (1.724) habla del "monachordio" refiriéndose al clavicordio (49), y lo mismo se puede decir de Cerone, un siglo antes, en su "Melopeo y Maestro" (1.613).

Algunos de los testimonios históricos del clavicordio son anteriores a los literarios, otros, en cambio, son contemporáneos. En 1.420, en el inventario que Pedro Giró hace del rico instrumentario de los reyes de Aragón, se habla de "un instrument de cant d'orga" de fusta, appellat manacort" (50). La expresión "cant d'orga" quiere decir que era un instrumento apto para ejecutar la polifonía, diferenciándolo así claramente del monocardio propiamente dicho.

Posteriormente, en documentos del reinado de los Reyes Católicos, vuelve a figurar el clavicordio entre otros instrumentos. Así, en un cargo de Sancho de Faredes, camarero de la Reina Católica (1.500) se habla de los instrumentos que dicha reina tenía en la ciudad de Granada y entre ellos se encuentra "un manicordio sano, metido en una caja de madera, mas una tar

-ja turquesa" (Ap. pág. CLI). Su hijo el príncipe D. Juan también poseía un instrumento de este tipo como lo demuestra el Libro de su Cámara Real, escrito por Gonzalo Fernández de Oviedo, que dice: "en su cámara avía un clauiórgano e organos e clauetínbanos e clauicordio..." (Ap. pág. CLII).

Así pues, los documentos históricos demuestran la alta estima que tenía el clavicordio dentro de la Corte española y cómo eran del agrado de los reyes y príncipes reales, pues no solamente se limitaban a escucharlo tañido por ministriles, sino que, incluso, ellos mismos sabían tocarlo muy bien. Es el caso del príncipe D. Juan que "en todos esos instrumentos sabía poner las manos" como nos dice Fernández de Oviedo en el Libro de la Cámara, ya citado.

Además de las fuentes históricas y literarias, tenemos en el s. XV el tratado "Música práctica" de Bartolomé Ramos de Pareja (1.483), ya citado, donde también se describe de algún modo el clavicordio.

Debido a su timbre suave y delicado este instrumento se tañía solamente en lugares cerrados y no muy amplios, como en la intimidad del hogar y en los conventos. Era además muy expresivo y de precio más asequible que el clavicémbalo. Por esto, además de utilizarse en los conciertos de música profana, era el instrumento preferido por los organistas para estudiar en él las obras de órgano, antes de tocarlas ya aprendidas en este último. Así nos dice Hernando de Cabezón sobre el órgano: "instrumento divino si los hubo, cuyo señorío es tal, que no conciente ser tocado de manos rudas y principiantes

ni es bien exercitarse en él la gramatica del enseñar,
ni la molestia de deprender y estudiar, teniendo unos
instrumentos menores en quien tiene cometido esto, que
son los llamados monacordios y clavicordios" (51).

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XV

Avila

Miniatura de un Libro de Coro de la Catedral, miniado por Juan de Carrión en 1.494. El tema principal es "la oración del huerto". Clavicordio. El teclado es pequeño. Se extiende aproximadamente hasta la mitad del largo de la caja de resonancia. En la tabla de armonía hay un rosetón. No puede calcularse el número de teclas ni de cuerdas. Lo tañe un ángel, mientras el instrumento reposa sobre una mesa (Fig. 60 b) I. V.

Miniatura de un Libro de Coro de la Catedral, miniado por Juan de Carrión en 1.494. El tema principal es "la Natividad". Clavicordio de pequeñas proporciones. La tapa de la caja de resonancia oculta las cuerdas y las tangentes. El tecladillo, con unas doce teclas, abarca todo el largo de la caja. Lo tañe un niño, apoyándolo sobre sus rodillas (Fig. 61 b) I. V.

Barcelona

Sector L del techo de la Capilla de la Casa de los Dalmaes (estilo gótico). Clavicordio. La tapa de la caja de resonancia oculta las cuerdas. Esta tapa está decorada con tres dibujos de tréboles. Tiene unas 17 teclas que ocupan todo el largo de la caja. Lo tañe un ángel apoyándolo sobre sus rodillas. (Lám. 67) Tonado de LAMAÑA, La Música en los últimos tiempos de la Casa de Barcelona. Separata de "Miscellánea Barcinonensia". Barcelona, 1.969 Figs. 11, 38 y 39

Sevilla

Miniatura de una inicial que representa la Asunción. Cantoral en pergamino de la Catedral. Clavicordio muy sencillo. La caja de resonancia es muy alargada y el teclado se extiende a todo lo largo de ella. Lo tañe un ángel sentado a la izquierda de la Virgen (Fig. 61 a) I. V.

Toledo

Archivolta de la Puerta de los Leones, obra de Hanequin Egas y Juan Alemán. Catedral (estilo gótico). Clavicordio de pequeñas dimensiones y muy sencillo. La tapa oculta las cuerdas. El tecladillo se extiende a lo largo de toda la caja. Lo tañe un ángel sosteniéndolo sobre sus rodillas (Láms. 105 y 106) I. V.

EL DULCEMELOS

Etimología.- Dulcemelos es un término compuesto de dos palabras latinas: "dulcis", 'dulce' y "melos", 'música', 'canto'.

Estructura.- Este instrumento de teclado pertenece al tipo de los de cuerdas golpeadas como el clavicordio, pero su mecanismo difiere bastante del de éste. Consistía en una caja cuadrada que contenía la tabla de armonía. Sobre ésta se extendían cuatro puentes, uno en cada extremo y los otros dos en el centro dividiendo las cuerdas en la proporción 4:2:1. Los puentes iban desde el frente de la caja hasta el fondo. Las cuerdas eran doce y estaban divididas, como acabamos de decir, por los puentes en tres secciones, de manera que cada una de ellas funcionaba como una cuerda separada. La primera sección daba un tono fundamental, la segunda su octava y la tercera su doble octava. Producían en total treinta y cinco notas cromáticas y su ámbito sonoro se extendía desde el *Sí* hasta el *la''*. El teclado iba desde la mitad de la primera sección hasta más allá de la última. Esta peculiar disposición, así como las longitudes desiguales de las tres secciones de las cuerdas, obligaba a las partes posteriores de las teclas a diverger en la primera sección y a converger en la tercera. Las partes anteriores de las teclas eran de igual tamaño.

El mecanismo del dulcemelos consistía en una serie de martinetes llenos de plomo colocados en las partes

posteriores de las teclas, en posición vertical. A los lados de los extremos superiores de cada martinete sobresalía un filamento de bronce en forma de U. Al presionar una tecla, el martinete saltaba hacia arriba verticalmente y tocaba una vez la cuerda, pero su mecanismo era frenado. Este movimiento vertical del martinete lo diferenciaba del mecanismo del piano, ya que en éste es rotatorio igual que en el clavicembalo. (52)

Origen y evolución.— El dulcemelos derivó de la dulcema, es decir, de la cítara golpeada con macillos que los franceses llamaban "tympanon" y los ingleses "dulcimer". ¿Cuándo se le añadió un teclado a este instrumento? Con toda probabilidad esta transformación se llevó a cabo a finales del s.XIV o principios del XV, aproximadamente por la misma época en la que se construían los primeros clavicémbalos. Lo cierto es que en un manuscrito latino del s.XV de la Biblioteca Nacional de París (Ms. lat. 7295), que contiene el tratado musical de Henry Arnault de Zwolle, aparece la descripción del "dulce melos" unida a varios diseños, lo que convierte este manuscrito en un documento muy valioso para el conocimiento de este instrumento. Este manuscrito fue descubierto en el siglo pasado por un estudiante francés, Bottée de Toulmon, quien publicó un extracto del texto en su "Dissertation sur les instruments de musique au moyen âge", (53) llamándolo piano. Los editores del facsímil del manuscrito, que se publicó en este siglo, seguían esta sugerencia de Bottée de Toulmon. Sin embargo, como ya vimos, es esto un error

ya que los mecanismos del dulcemelos y del piano son diferentes. El primero podría considerarse como una espineta percutida, muy parecida al "Tangentenflügel" bávaro de moda a finales del s.XVIII (54). También en el mismo manuscrito, anteriormente citado, existe un curioso párrafo que dice: "incluso puede hacerse que el clavicordio suene como el dulcemelos. De la misma manera también puede hacerse que el clavicordio suene como el clavicémbalo con cuerdas simples o dobles..." (55). Arnault de Zwolle no añade ninguna explicación sobre los mecanismos empleados para esta transformación, por lo que ignoramos cómo serían.

Además el dulcemelos fue descrito veinte años después por el teórico Paulus Paulirinus en su "Tratado de Música" (Praga 1.460) (56).

El dulcemelos permaneció bastante tiempo en uso en Alemania e Inglaterra. En este último país decayó a comienzos del s.XVIII y solamente se siguió empleando en los espectáculos de marionetas (57).

En España tenemos testimonios documentales y literarios de la existencia de este instrumento, pero en cambio faltan los iconográficos. Su denominación en nuestro país era la de "dulcemel". Juan del Encina en una de las estrofas de su poema "Trinifo de Amor" (1496) lo cita en plural junto a otros instrumentos de teclado: "Faldosa y cinfonías / Dulcemeles, clavicordios, / Clavezínbalos, salteríos ... " (Ap. pág. LXVII).

También en el inventario que la Reina Isabel la Católica mandó hacer de todos los objetos guardados en el Real Alcazar de Segovia, en noviembre de 1.503, en

el capítulo de "Laúdes e cosas de música", podemos ver en primer lugar "un dulcemel para tañer metido en una caja de madera" (Ap. pág. CLV).

Son éstas las dos únicas citas que de este instrumento hemos podido encontrar en las fuentes escritas, que hemos recopilado. De ellas deducimos que, al igual que los otros instrumentos de teclado, era muy estimado en la Corte y entre los músicos profesionales, si bien no alcanzó nunca mucha difusión. Esto se debió, quizás, a la preponderancia que tenían sus congéneres, el clavicordio y el clavicémbalo.

EL CLAVICEMBALO

Etimología.— La palabra clavicembalo, que presenta las variantes de "clavicímbalo", que aún perdura, y las de "clavicymbalo", "clavecímbalo", "Clavecímbano" y clavicémbano" ya en desuso, deriva de la palabra latina "clavicymbalum" que está compuesta de "clavis", 'llave', y "cymbalum", 'címbalo', 'platillos'. La primera palabra, "clavis", indica que se trata de un instrumento de teclado ya que las teclas actúan como llaves que producen indirectamente el sonido. Los alemanes fueron los primeros en utilizar el término "Klavier", tomado del latín, para designar la llave que abría o cerraba la válvula de los tubos de un órgano, en el período medieval. Esta llave era la tecla que ponía en movimiento el complicado sistema ideado para abrir o cerrar la entrada de aire a los tubos. Por extensión, "Klavier" señalaba posteriormente al teclado o filas de teclas, e incluso a todos los instrumentos de teclado tanto el órgano como el clavicordio la espineta y el clavicémbalo. En la actualidad es el nombre del piano. Hacia finales del s.XV, aproximadamente, el francés toma prestado el término alemán "Klavier" transformando su grafía en "clavier", para señalar el teclado, designación que aún subsiste. Así lo registra Vir dung en su "Música getutscht" del año 1.511 (58). El inglés también posee este vocablo con idéntico significado. El español, en cambio, posee los términos "tecla" y "teclado", para señalar los mismos objetos que el alemán "Klavier" y el francés e inglés "clavier", haciendo hin-

-capié en la materia y en la forma del mismo más que en la función que desempeña.

En cuanto a la segunda palabra, "cémbalo" o "címbalo" no sabemos la razón exacta de esta etimología. Quizás fue tomada del nombre húngaro y bohemio del dulcema que era "cymbalom" o "Zymbalum", derivado del latín "cymbalum", denominación que aún perdura en estos países del este europeo. H. Dufourcq (59) señala que los italianos usaban el término "cembalum" para nombrar al "tympanon" es decir al dulcema. Sin embargo, nosotros no hemos podido constatar el fundamento de esta afirmación ya que, como vimos al estudiar el salterio, los italianos denominaban al dulcema "salterio tedesco", indicando con ello el poco conocimiento que tenían de este instrumento. Así pues, si aceptamos la hipótesis de la etimología de "cembalo", tendremos que el significado original de clavicembalo era el de un dulcema provisto de teclado. La primera vez que aparece este término con la grafía "clavicymbolum" es en las reglas para los "Minnesingers" de Eberhard Cersne en 1.404 (60)

El nombre italiano "gravicembalo" no es sino una deformación de "clavicembalo". Salazar (61) apunta la posibilidad de que "gravicembalo" aludiera a la costumbre de extender el teclado hacia el grave, costumbre que luego, en el s. XVIII, se extendió a Francia y surgen así los claves "à ravalement" o extendidos "en aval". El término francés "clavecin" no es sino el apócope de clavicémbalo.

Antes de terminar este apartado creemos oportuno hablar de la etimología de "tecla", nombre que designó, al

menos durante una gran parte del s.XVI, al clavicémbalo y al clavicordio por poseer un teclado.

Según Corominas (62) la palabra tecla tiene un origen bastante incierto y los lingüistas no han llegado a conclusiones definitivas. La opinión más aceptada sobre su etimología es la que la hace derivar del hispanoárabe "têgra", que Pedro de Alcalá (63) traduce "buxeta", o sea "caja de boj o de madera"; de ahí se pasaba, fácilmente, a designar el instrumento que estaba encerrado en una especie de caja de madera y más concretamente el teclado, que también estaba metido en una caja más pequeña. Esta etimología árabe no nos debe extrañar ya que sabemos el gran papel que desempeñaron en nuestra música los moriscos y moros hispanos, y la gran cantidad de instrumentos que tienen nombres árabes. Además, aún en el s.XV, los moros seguían construyendo instrumentos musicales como lo demuestra el "Libro de la Cámara Real del príncipe D. Juan" de Fernández de Oviedo (año 1.490) que dice: "en su cámara había un olaviórgano que fue el primero en España se vido, y lo hizo un gran maestro moro de Çaragoça, de Aragón, llamado Moferrez, que yo conocí". Años más tarde los moriscos de Zaragoza seguían fabricando instrumentos de teclado y así en el inventario del rey Felipe II realizado en Madrid en 1.602, en el capítulo dedicado a los instrumentos musicales, se cita: "un clavicordio pequeño ..., con tapa de pi avete y teclas de marfil y taracea del moro de Zaragoza". (64) Esto prueba que en Zaragoza existía una tradición morisca de fabricación de instrumentos y entre ellos se encontraban los de teclado. No

tiene nada de particular el que estos fabricantes llamaran a los instrumentos con el nombre de las cajas y que más tarde se transmitiera el vocablo "têqra" al pueblo cristiano. Adenás, esto explicaría el que este nombre morisco se aplicara sólo a los instrumentos profanos y no al órgano -que también posee un teclado, como es sabido- por ser un instrumento de carácter religioso. El cambio de la 'r' de "têqra" en la 'l' de tecla es frecuente en los arabismos y "tras consonante" puede ser también una ultracorrección meramente romance".

La otra etimología con rasgos de verosimilitud es la propuesta por Covarrubias (65), que la hace derivar del latín "tegula", 'teja': "llamamos teclas al juego del monacordio o del órgano, por estar en forma de tejuelas y así se dixerón teclas, quasi tegulas". No cabe duda de que la disposición de las teclas recuerda a las hileras de tejas de una casa. Pero este origen no explica bien la 'c', y es por lo que hay que pensar que este término al popularizarse se alteró por confusión con el hispanoárabe "têqra".

Las otras etimologías propuestas tienen más puntos débiles y, por lo tanto, no creemos oportuno citarlas.

La primera documentación de tecla la encontramos en 1.529, año en que la emperatriz Isabel le encomendó a Francisco Gómez la misión de "tener a cargo de tenplar, afinar e adiescar todos mis ynstrumentos de tecla"⁽⁶⁴⁾ Como vemos, el sentido primitivo de tecla era el de teclado e incluso designaba al instrumento de tecla, como lo indica también un siglo más tarde Oudin⁽⁶⁵⁾ "Tecla: claviér

d'espINETTE et de manicordion, il se prend aussi pour l'espINETTE mesme". No sabemos cómo se designaba el teclado antes de 1.529, pero éste contaba ya por entonces con varios siglos de historia. Si en la Alta y Plena Edad Media era privativo del órgano y del "organistrum", a partir del s.XIV se aplicará a nuevos instrumentos como el clavicordio y el clavicémbalo. De todas maneras, creemos que la palabra tecla existía en nuestro vocabulario mucho antes de 1.529, puesto que se utiliza ya como una expresión conocida en esta época.

Ahora bien, que tecla tuvo a lo largo del s.XVI un sentido diferente al actual, está demostrado por las expresiones, corrientes en aquella época, de "tañedor de tecla", "músico de tecla", "instrumentos de tecla", "obras de tecla"; mientras se decía "tañedor de vihuela", "tañedor de laúd", o incluso "tañedor de órgano". Se distinguía, pues, entre el músico de tecla en la iglesia, que era el organista, y el músico de tecla profano, que tañía los clavicordios y clavicémbalos (68). Esto, según Corominas (69) "parece indicar que tecla era un término de extracción popular y profana".

Ya en el mismo s.XVI el sentido de tecla evolucionó hacia el actual, aunque aún en expresiones un tanto ambiguas. Covarrubias (70) no señala de qué manera se hizo el cambio: "llamamos teclas al juego del monacordio o del órgano, por estar en forma de tejuelas..." Ya se empleaba teclas en plural, aunque aún Covarrubias lo toma como un colectivo. Pero Venegas de Henestrosa en su "Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela" (año 1.557) lo em-

plea en el sentido actual, si bien en alguna parte de su libro sigue utilizando el sentido primitivo.

Esta ambivalencia desapareció cuando Quevedo inventó el neologismo "teclado" (71)

Estructura.— El clavicémbalo, o clave abreviadamente, es un instrumento de cuerdas y teclado al igual que el clavicordio, pero existen claras diferencias entre ambos, no sólo en la forma de su caja, sino también en la manera de poner en vibración las cuerdas y en la mecánica empleada para ello, lo que constituye su aspecto más fundamental. Mientras el clavicordio, como ya vimos, posee la caja rectangular, el clavicémbalo es triangular, aunque existen también algunos tipos de caja rectangular. Las cuerdas del clavicordio son golpeadas por tangentes mientras que las del clave son pinzadas por púas. Este último, además, posee registros y combinaciones de los que carece el clavicordio. Finalmente, otra diferencia que hay que establecer entre estos dos instrumentos de teclado es la del número de sus cuerdas. En el clavicordio hay menos cuerdas que teclas, mientras que en el clavicémbalo el número de cuerdas, sencillas o dobles, es igual al de teclas.

Una vez vistas a "grosso modo" las desigualdades estructurales que existen entre estos dos instrumentos de teclado, que a simple vista pudiera parecernos un tanto similares, vamos a analizar los elementos esenciales de la estructura del clave.

La mecánica utilizada para producir el sonido es

parte fundamental en el instrumento, además de ser muy ingeniosa. Permaneció sin sufrir modificaciones hasta el s.XVIII, época en la que el piano lo hizo declinar. La pieza esencial de esta mecánica era el "martinete", voz un tanto ambigua, pero que corresponde al término inglés "jack", al francés "sautereau" y al italiano "sallatarello", utilizados por la mayoría de los autores. El martinete es una pieccecita de madera colocada verticalmente en el extremo posterior de la tecla. No estaba unido a la tecla, sino libre, pero su base descansaba sobre ella. Estos martinetes estaban sostenidos en posición vertical por una especie de bastidor insertado en la tabla de armonía. En la parte superior de estos martinetes había una lengüeta basculante, apoyada en una muesca, y en ella, ligeramente oblicuo, estaba implantado un pico de pluma o de cuero que hacía el oficio de plectro. La tecla hacía de palanca y al pulsarla el martinete saltaba hacia arriba, el plectro punteaba la cuerda y la lengüeta basculante se movía. Cuando la tecla volvía a su posición de origen, el martinete, llevado de su propio peso, caía sin que el pico de pluma rozase de nuevo la cuerda debido a la basculación de la lengüeta. Un pequeño resorte de metal, y a partir del s.XVII una cerda, devolvía a la lengüeta su posición primitiva. La caída del martinete era facilitada por una barra transversal de madera forrada de fieltro, cuya misión era la de devolver a su sitio este martinete elevado por el movimiento de las teclas. También los martinetes poseían un pequeño trozo

de fieltro colocado sobre el pico, que estaba destinado a apagar la resonancia de las cuerdas, una vez que aquél volvía a su sitio.

Los instrumentos de teclado con cuerdas pinzadas podían adoptar tres formas diferentes: horizontal de cola o de ala, vertical de cola y rectangular o de mesa. Según las épocas y los países estas formas tomaban diversos nombres:

	<u>Forma de cola</u>	<u>Forma rectangular</u>
España	Clave o clavicémbalo	Espineta
Italia	Clavicémbalo, cémbalo o gravicémbalo	Spinetta o spinetto
Francia	Clavecín	Espinette
Inglaterra	Harpsichord y virginal	Virginal o spinet
Alemania	Klavizymbel o Kielflügel	Schachbrett

Al instrumento vertical de cola se le llamaba claviciterio. Sus cuerdas estaban tendidas verticalmente mientras que en los otros modelos estaban horizontales. La existencia de estos tres tipos de instrumentos con rasgos diferenciales nos da pie para pensar que el clavicémbalo forma una auténtica familia instrumental.

En el instrumento de cola las cuerdas se extendían desde el frente a la parte posterior, perpendiculares al teclado, dándole a la caja armónica la forma de ala, de arpa acostada o más exactamente de "micanon", del que se deriva este instrumento de teclado. El clavijero con las

clavijas de afinación y el conjunto de los martinets se encontraban en el frente, abarcando el ancho del instrumento. Por el contrario, en la forma rectangular, es decir, en la espineta, las cuerdas se extendían de izquierda a derecha paralelas al teclado y la cuerda más grave estaba al frente. El clavijero se encontraba en el extremo derecho y el bastidor que sostenía el conjunto de martinets atravesaba la tabla de armonía diagonalmente, desde la esquina anterior izquierda hasta la posterior derecha.

La forma de la caja de la espineta variaba, unas veces era rectangular, otras pentagonal y otras incluso en forma de ala, aunque dispuestas en sentido longitudinal con respecto al teclado y no transversalmente como en el clavicémbalo. Era de dimensiones más reducidas que éste y esta última forma recibía el nombre de "ala italiana".

El virginal, derivado inglés de la espineta, se diferenciaba de ésta por su caja siempre rectangular, por la disposición de las cuerdas que estaban ligeramente oblicuas al teclado y porque éste, que ninguno de los dos instrumentos abarcaba todo el largo de la caja, estaba situado a la derecha o a la izquierda y muy raras veces en el centro, como era el caso de la espineta. En los países flamencos el virginal, con teclado a la derecha, recibía el nombre de "muselaar".

El clavicémbalo, al principio, tenía una cuerda por tecla, pero para aumentar su sonoridad se le añadió una segunda, afinada al unísono, y más tarde algunas más de diferente altura o timbre.

Como el clavicémbalo no podía realizar cambios en la intensidad del sonido, es decir, "crescendo" o "decrecendo", los constructores idearon un sistema, que se fue desarrollando paulatinamente, encaminado a conseguir distintos pñanos sonoros a base de timbres diferentes, que recibieron el nombre de juegos o registros como en el órgano. La posición de las cuerdas y el material de que es taban hechas, el punto de ataque de las mismas y la estructura o materia del plectro eran elementos capaces de modificar el sonido del instrumento. De esta manera, había varias hileras de martinetes que atacaban cuerdas de diferente pies. Una primera hilera pinzaba las cuerdas de 8 pies que formaban el registro fundamental. Una segunda hilera los de 4 pies que daban la octava superior del registro anterior y, por último, una tercera punteaba cuerdas más gruesas, de 16 pies, que sonaban a una octava inferior del registro fundamental. (El nombre de pies y su número correspondiente se utilizaba por referencia al largo de los tubos del órgano, que emitían el mismo sonido.) Pero como al pulsar una tecla se accionaban los tres martilletos a la vez no había posibilidad de varia ción en la calidad del sonido. Por esto, los constructores desde la primera mitad del s.XVI y, sobre todo, ya en el s.XVII pensaron en un segundo teclado que haría posible los cambios de timbres al poderse poner en vibración un sólo juego o combinarlo con otro, según el gusto del compositor o del intérprete. Así fue como en el s.XVII, además de este segundo teclado, se le añadieron al clavicémbalo nuevos registros que podían combinarse en propor-

-ciones diferentes, aumentando o disminuyendo de esta manera su potencia sonora. En el s.XVII llegó a tener cuatro registros que aumentaron en el siguiente siglo.

La espineta y el virginal, por el contrario, sólo tenían un juego de martinetes y un teclado. Las primeras espinetas constaban sólo de tres octavas y media y ya en el s.XVII tenían cuatro octavas. En cambio, el clavicémbalo poseía desde el s.XV una extensión muy grande: casi cuatro octavas, unas cuarenta y cinco teclas. Al igual que el clavicordio este instrumento estaba provisto de una octava corta para descender al grave lo más posible, pero sólo con notas diatónicas. Ya explicamos antes, en nuestro estudio del clavicordio, en qué consistía esta octava corta (72).

La caja del clavicémbalo tenía el fondo abierto, era muy sonora y se construía de madera de haya. Dentro de ella se extendía la tabla de armonía que solía ser de ciprés, cedro o pino. Sobre ella iban extendidas las cuerdas de grosores diferentes (73). Estas eran primeramente de tripa y producían una sonoridad muy dulce, pero pronto fueron sustituidas por las metálicas, ya que su afinación era más segura y duradera. Se empleaba el acero para las cuerdas agudas, unas diez, y el cobre para las graves, unas veinte (74). En el s.XVII, el P.Mersenne en su "Harmonie Universelle" nos dice que una espineta con cuarenta y nueve cuerdas, tiene treinta de latón, aleación de cobre y zinc, unas cuantas de acero o hierro y las restantes de tripa entorchada, es decir, rodeadas de

un alambre fino (75).

Los clavicémbalos y espinetas se podían tocar de pie o sentado. La primera postura se utilizaba con los instrumentos primitivos. A medida que se complicaba la estructura de los mismos se hacía más difícil su ejecución y por ello se adoptó definitivamente la segunda postura.

Durante el s.XVI los clavicémbalos se construían en Italia, casi exclusivamente, y Venecia ostentaba la primacía de las ciudades italianas. Los ejemplares que se han conservado de esta época tienen una factura muy rica, a base de materiales preciosos, trabajo de marquetería, buenas tallas y pinturas excelentes en la caja y en el interior de la tapa (76).

Origen y evolución.— La familia de los clavicémbalos comienza su larga y brillante historia en el s.XIV. Procede, sin lugar a dudas, del salterio punteado o pulsado al que se le añadió un pequeño teclado. Sin embargo, Virdung en su "Musica Getutscht..." (publicado en Bâle, en 1511) plantea la cuestión de su origen como una hipótesis (77). Pero la semejanza formal y estructural entre ambos instrumentos es bien patente. La figura de pentágono irregular con un lado incurvado, especie de arpa acostada, que tiene el clavicémbalo es idéntica a la de algunos tipos de salterio que descollaban en la Baja Edad Media, es decir, el "medio canon" o "media ala" que, como sabemos, era la mitad de un "salterio gótico". Incluso encontramos un primitivo clavicémbalo con

el contorno de este último instrumento en una miniatura del s.XV del cantoral llamado "El Aguilucho" de la Catedral de Toledo (fig. 62 a). El pequeño teclado está colocado en el único lado recto del instrumento. Las espinetas y virginales con sus cajas rectangulares nos recuerdan otros tipos de salterio de formas semejantes.

En cuanto a la identidad estructural podemos ver como los salterios poseían cuerdas dobles, triples o cuádruples, hecho que imitarán los clavicémbalos y que, posteriormente, originará los registros. Por último, destacaremos la similitud en la producción del sonido. Si en los salterios las cuerdas se punteaban con plectros y, en algunos casos, se pulsaban con los dedos, en los clavicémbalos las cuerdas, como ya hemos visto, también se pinchaban con púas o picos que hacían las veces del plectro y que eran accionados por medio del teclado. Las ventajas que aportó este último a la música instrumental fueron múltiples. La más importante era la posibilidad de producir acordes, es decir, varios sonidos simultáneos, que eran la base de la creciente polifonía.

La adunción del teclado (semejante al de la cinfonía y al del órgano) a los salterios se realiza una vez que las cuerdas se empiezan a fabricar de metal y se abandonan las de tripa. De este modo, las cuerdas adquieren más capacidad de vibración y le dan una mayor sonoridad al instrumento (78). Este nuevo material comienza a emplearse, según parece, en los primeros años del siglo XIV. Y así encontramos que en un inventario del rey de Aragón, Jaime II, hay un "saltiri, estrument ab cor -

-des de lautó" (79). Pocos años más tarde, concretamente el 22 de Abril de 1.326, el mismo monarca regala a su hijo, Ramón Berenguer, "unum salterium, strumentum cum cordis de lautons" (80). Es bien significativo que en estos documentos se mencione el material de las cuerdas, lo que hasta ahora no se había hecho. Esta insistencia en este detalle viene a confirmar nuestra hipótesis de que las cuerdas de latón, aleación de cobre y zinc, era una novedad en la época. De todas maneras, y a pesar de lo dicho, es muy probable que algunos de los primeros clavicémbelos se construyeran con las cuerdas de tripa y que debido a su débil sonoridad fueran reemplazadas por las metálicas.

Ya en la segunda mitad del s.XIV encontramos menciones de un primitivo instrumento de cuerdas punteadas y teclado, tanto en las fuentes documentales inglesas y francesas como en las españolas. Su nombre posee distintas grafías según los países: "chekker" en Inglaterra; "eschiquier", "eschaquier", "eschequier", "echiquier" y "escaquier" en Francia; "exaquier" y "escaque" en España (la primera en Aragón y Cataluña y la segunda en Castilla). Todas estas palabras significaban "tablero de ajedrez". La primera mención que tenemos de este enigmático instrumento data de 1.360. En esta fecha un francés, Jehan Perrot, construye uno que es ofrecido por el rey de Inglaterra, Eduardo III, a su prisionero Juan el Bueno, rey de Francia (81).

Entre 1.370 y 1.380 dos poetas franceses lo citan: Guillaume de Machaut y Eustache Deschamps. El primero en su "Prise d'Alexandrie ou Chronique du roy Pierre I^{er} de

Lusignan" habla del "eschaqueil d'Angleterre" (82), mientras que en su poema "Le chevalier du cygne" emplea la grafía "echaquier" (83). Eustache Deschamps menciona a Platiiau que "toca el arpa y el eschaquier" y afirma que el conde de Mortain "no tiene tanto daño en la uña que no haya podido aprender a tocar el eschaquier y el flajoler" (84).

En 1.385 fue hecho en Tournay un "exaquier" y comprado luego por la corte borgoñona (85).

Todas estas referencias sobre el "exaquier" no nos ayudan a conocer su estructura. En cambio, los testimonios más valiosos sobre este particular nos lo ofrecen las cartas de Juan I de Aragón. Este rey melómano, conociendo la existencia de este instrumento, le pide a su camarero Bartolomé de Castro, en carta fechada en Villafraanca del Panadés en 1.387, le envíe urgentemente un "exaquier", bien embalado y acondicionado para que no sufriera ningún daño (86).

Un año después, estando el Rey en Monzón, y habiéndose enterado que Devesa tenía un instrumento de este tipo, "parecido a los órganos y que sonaba con cuerdas", ordena a Juan de Montra que se lo compre y se lo envíe con todas las precauciones debidas (87). Ese mismo año y, según parece, habiendo obtenido el instrumento de Devesa, escribe a su cuñado Rlipe el Atrevido, duque de Borgoña, para que le envíe a Juan de los órganos, "excelente tañedor del "exaquier" y de los "pequeños órganos", pues quiere tenerlo a su servicio debido a la gran fama que poseía este ministril, hermano de Gilabert, también ministril en la corte de Juan I (88). Esta no es la primera carta dirigida al duque de Borgoña con este fin, ya que en ese mismo año lo había hecho con

anterioridad, y no solamente al duque sino a la duquesa para que influyera en su marido y le enviara al dicho Juan de los órganos. Pero, según parece, el duque se mostraba reacio ante esta petición, pues hay nuevas cartas de Juan I al vizconde de Roda solicitando al duque de Borgoña el mismo ministril. La más importante para nosotros es la fechada en Zaragoza en el mismo año de 1388, donde le encarga al vizconde "digats al dit Johan que aport lo libre on te notades les estempides e les altres obres que sab sobrel exaquier e los orguens (89). (Las "estempides", 'estampidas', eran unas danzas puramente instrumentales).

Ante todos estos testimonios literarios y documentales, los musicólogos se han pronunciado de diferentes maneras. E. Travers en su trabajo sobre los instrumentos musicales en las obras de Machaut (90) no sabe qué clase de instrumento era el "eschaquier", pero conjetura, sin embargo, que fuera un instrumento de percusión parecido al xilófono. Esta suposición la hace fijándose en su nombre que, como ya sabemos, significa "tablero de ajedrez". Con toda seguridad podemos afirmar que Travers no conocía las cartas de Juan I. Los dos grandes musicólogos Kastner y Fétis transcriben sin ningún comentario la mención de este instrumento. Van der Straeten (91) apunta ya la posibilidad de que fuera una especie de clavicémbalo, ya que, según las cartas de Juan I, el ministril flamenco era "abte de tocar" tanto el escaque como los órganos portátiles. No obstante, también duda si sería un "organistrum" o oífonía provisto igualmente de teclado. La cuestión queda bastante bien aclarada por el Dr. Hans Hickmann en su libro sobre el órgano

portátil (92). Piensa que sería una especie de arpicordio vertical con teclado, ya que en las cartas reales, anteriormente citadas, se describía como "semblant d'orguens que sona ab cordes" y por dos veces en aquéllas se habla de que el llamado "Juan de los órganos" es capaz de tocar el "exaquier e los petits orguens", lo que supone una identidad en la técnica instrumental debido a la semejanza de los teclados. Era, pues, un instrumento análogo al órgano portátil no sólo en tamaño y estructura, sino también en la posición de ejecución y medios musicales. Recuérdese que en la carta de Juan I al vizconde de Roda se solicita del ministril flamenco que traiga el libro con las obras musicales que pueden ser tocadas tanto en el escaque como en el órgano portátil. Este teoría de Hickmann es bastante verosímil, mientras no aparezca algún documento que demuestre lo contrario. Es seguida por la mayor parte de los musicólogos modernos, excepto por Bragard y De Hen (93) que piensan que el "echiquier" era una especie de primitivo clavicordio, es decir, con cuerdas golpeadas y no pinzadas, que sirvió de transición entre el "tympanon" y aquél. Que no se trataba de un clavicordio lo demuestra el hecho de que en el s.XVI, según Antonius de Arena, se bailaba al compás del "échiquier". El clavicordio o manicordio tenía fama de tener un sonido muy débil. Se hablaba del "callado manicordio", lo que lo convierte en un instrumento ineficaz para acompañar el baile. Tampoco el escaque era una espineta ya que a principios del XVI hay un instrumento con unas combinaciones tales que puede hacer a la vez de "echiquier" y de "espineta" (94). Y en un documento de 1.511 ci

-tado por A. Pirro (95), el "eschiquier" se distingue claramente de la espineta del mismo modo que del órgano y la flauta. Este musicólogo piensa que sería un tipo de clavicémbalo, basándose en las cartas del rey aragonés y en dos manuscritos con miniaturas de la Biblioteca Nacional de París.

El Dr. C. Sachs (96) sigue la teoría de Hickmann y encuentra en los tratados musicales de Henry Arnault de Zwolle (1440) y de Paulirinus (1460), la descripción de un arpicordio vertical (la palabra clavicémbalo se emplea sólo para el modelo horizontal) muy relacionado con el órgano portátil, lo que corroboraría la identificación de este instrumento con el "eschequier". Piensa, además, que en los instrumentos de cuerda punteada y teclado, la forma vertical es anterior a la horizontal y que el teclado propio del órgano portátil se le añadiría primero al salterio con cuerdas dispuestas de manera semejante a los tubos de aquél. Este tipo de salterio, que daría origen a los instrumentos de tecla punteados, podemos verlo en un retablo de la "Coronación de la Virgen" que, procedente de Guardia del Frats, se encuentra actualmente en el Museo - Episcopal de Tarragona (fig.52 b). Nosotros lo hemos denominado arpa-salterio ya que la forma de ejecución es semejante a la del arpa.

Hasta aquí hemos hablado de los testimonios literarios y documentales del escaque, pero no hemos hecho ninguna referencia a las fuentes iconográficas. Estas son muy escasas a lo largo del siglo XV. Existe una representación en un manuscrito de 1450, aproximadamente, repro-

-ducida por Van der Straeten (97) y que él erróneamente llama "clavicordio". Tiene un zócalo donde descansa el teclado, con teclas blancas y negras, y ocho cuerdas. En la parte superior tiene una especie de escalón. Otro instrumento de este tipo se puede ver en el altar de Kefermarkt, Alta Austria, del año 1480, con once cuerdas dobles y que se sostenía de forma semejante a la utilizada para el órgano portativo o portátil(98).

Y ya solamente nos queda por analizar la cuestión de la etimología, que no ayuda mucho a aclarar la estructura del instrumento. Ya dijimos que el nombre de "exaquier" en todos los idiomas significaba "tablero de ajedrez" y el hecho de que este nombre se le haya aplicado al instrumento es algo que hasta ahora ha permanecido inexplicable. Algunos han supuesto que sería porque en la tapa del instrumento se incrustaba en marquetería la serie de rectángulos blancos y negros, propios de este juego, pero esto es falso, ya que se basan en un ejemplar de este tipo construido dos siglos después de la primera aparición del nombre de "exaquier". Otros piensan que es debido a la sucesión de teclas cuadradas, blancas y negras, colocadas alternativamente en su teclado. Pero ¿por qué no se aplicó este nombre también al órgano portátil que tenía la misma disposición y sólo se hizo con el instrumento de cuerdas? Y por último, otros musicólogos hacen derivar el término "echiquier" -en francés del norte- de la palabra alemana "schachtbrett", que literalmente significa "tablero de púas", ya que proviene de la raíz neerlandesa "schacht" que significa "pico de pluma". Tendríamos, pues, un instrumento de

cuerdas pinzadas. Sin embargo, conviene tener en cuenta que la primera vez que aparece el vocablo "schachtbrett" es en el Poema "Der Minne Regel" de Eberhard Cersne del año 1404, cuarenta años después de los primeros testimonios literarios que hemos enumerado, lo que hace poco probable esta suposición. Además, hay que añadir que las primeras formas de las lenguas romances tampoco prueban este argumento sino todo lo contrario(99). El término - "schachtbrett" designó posteriormente a la espineta en Alemania, como ya vimos en el apartado sobre su estructura.

Las otras etimologías que hacen derivar la palabra "echiquier" del bajo latín "scacherium" o del árabe "al-saqira" no son nada convincentes(100). Así pues, este término, que desaparecerá en el curso del s. XVI, sigue teniendo para nosotros un origen bastante obscuro.

El "exaquier", o arpicordio vertical portátil, cuyo origen era inglés, si hemos de creer a Guillaume de Machaut, se extendió pronto por toda la Europa occidental y a lo largo del s. XV fue decayendo ante el auge de los arpicordios horizontales llamados "clavicémbalos". Estos aparecen citados por primera vez en 1404 en el Poema "Der Minne Regel" de Cersne, ya citado varias veces. La primera representación es de 1409, en una miniatura de las "Très belles heures" del duque de Berry. Hacia 1440 lo vemos en un grabado en madera, en el "Weimarer Wunderbuch", y en el tratado de Henry Arnault de Zwolle(101), donde puede observarse cuatro sistemas de ataque de las cuerdas. La forma de cola o de ala ya es nombrada por Johannes de

Muris en su tratado "Musica speculativa" del año 1323, pero no da muchos detalles sobre ello.

El instrumento de tecla con cuerdas punteadas en su modalidad rectangular, es decir, la "espineta", nace aproximadamente hacia 1440. No era sino un clavicordio al que se le había añadido unos cañones de pluma o "espinas", por eso se le llamaba "clavicordio da spinetta", quedando luego su nombre reducido a "spinetta". Esta es la razón de su nombre y no como algunos piensan que era debido al nombre de su constructor que se llamaba Giovanni Spinetti(102). Henry Arnault afirma que "puede conseguirse que el clavicordio suene como un clavicémbalo y que con un mecanismo determinado se puede hacer tanto un clavicémbalo como un clavicordio o un dulcemelos". Pero no explica cuál era ese mecanismo. A partir del s. XVI se construyeron dos modalidades de espineta: la italiana y la flamenca.

El equivalente inglés de la espineta era el "virginal", aunque este término, hasta el s. XVII, designó tanto la forma rectangular como la de ala. Así, en un inventario de Enrique VIII del año 1547 se habla de dos pares de nuevos virginales, hechos al modo de las arpas. Virdung en su "Musica getutscht...", de 1511, describe este instrumento veintidós años antes del nacimiento de la reina virgen Elizabeth, con quien se relacionaba equivocadamente el nombre del virginal, pero ya el término aparecía en un poema de la época de Enrique VII(1485-1509) y en una obra de Paulirinus, del año 1460 aproximadamente. C. Sachs(103) lo hace derivar del término latino "virga" que significa vara o bastoncillo provisto de una uñita de

metal o pluma con la que se hiere las cuerdas; pero no nos ilustra documentalmente sobre esta hipótesis.

En el s. XVI aparecen arpicordios verticales no portátiles, derivados probablemente del "echiquier" medieval. La primera representación se encuentra en un grabado en madera en el tratado de Virdung "Musica getuscht" (1511). Virdung lo llama "claveciterio", nombre que perduró hasta el s. XVII, aunque no fue muy usado. La caja la tenía en forma de ala, en posición vertical, y el teclado estaba colocado horizontalmente, al igual que en todos los instrumentos de este género. Los martinetes no eran perpendiculares a las teclas, como en los clavicémbalos, sino que eran horizontales y sobresalían hacia delante. Por esto no podían volver a su posición primitiva por su propio peso, si no mediante un complicado mecanismo, lo que hacía que el uso de estos instrumentos no fuera muy frecuente. En el s. XVIII fueron sustituidos por los pianos verticales(104).

España.— En nuestro país se conoció en fecha temprana el nuevo instrumento de tecla punteado, y gozó de gran favor en las cortes de la época, tanto en su forma primitiva vertical y portátil, el "exaquier", como en la horizontal, ya mas evolucionada, el "clavicémbalo". Diecinueve años después de que se construyó en Inglaterra el primer ejemplar conocido, concretamente en 1379, tenemos noticias de la existencia de un "exaquier" en nuestro país. En este año, el entonces príncipe Juan, hijo de Pedro IV de Aragón, le escribe a Fray Pedro Ferrandez de Ixart, pidiéndole que le envíe al "frayret xico con los ditos órga

-nos e con el "xiquier". El príncipe se encontraba a la sazón en Perpignan (105).

Unos años más tarde (1387-88), siendo ya rey, Juan I solicita de nuevo un instrumento de este tipo primeramente a su camarero Bartolomé de Castro y luego a Juan de Montra. Cuando ya parece que tiene en su poder el instrumento, ^{por} nuevas cartas de solicitud, esta vez al duque de Borgoña, pidiéndole que le envíe un ministril capaz de tañer los órganos y el "exaquier". Gracias a estas cartas del rey melómano podemos hoy conocer detalles estructurales del "exaquier" (detalles que explicamos anteriormente), decisivos para conocer la naturaleza de este instrumento. Algunos musicólogos (106) han pensado que Juan I conocía sólo por referencias el dicho instrumento, fijándose solamente en las cartas de 1387 y 1388, pero la existencia de la carta de 1379, donde se cita el "exaquier", demuestra que el monarca tenía conocimiento del mismo muchos años antes, y probablemente poseía ya uno, lo que no era obstáculo para que unos años después pidiera otro instrumento igual, ya que los reyes generalmente poseían varios instrumentos de una misma clase, y Juan I, tan amante de la música, con mayor razón.

En la primera mitad del s. XV los monarcas aragoneses seguían teniendo en su cámara real el "exaquier", entre otros muchos instrumentos. Así, sabemos que en 1415 el príncipe Alfonso, primogénito de Fernando I, tenía en su casa de Barcelona guitarras, laúdes, arpas, chirimías, trompetas, un "exaquier", una rota y un órgano (107). Durante este mismo período en Castilla, y coincidiendo con

los reinados de Enrique III y Juan II, también aparecen citas de este instrumento con el nombre de "escaque". Así, en el Cancionero de Baena (1440), en un "desir" de Fray Diego de Valencia, vemos:

"Harpas é escaques que más acordavan

Con el monicordio, que bien parescía..."

Es curioso ver como en otro "desir" del mismo Cancionero, esta vez del compilador del mismo, Juan Alfonso de Baena, aparece la voz "escaque" empleada en su otra acepción: tablero de ajedrez o juego de ajedrez simplemente:

" Pero con rason, señor, vos retrayo.

Al vuestro falsete mal juego de escaque"

Al pasar a la segunda mitad del s. XV observamos como desaparecen las citas del "escaque" o "exaquier" para dar paso a las del "clavicémbalo" lo que indica la decadencia del instrumento vertical portátil y el creciente auge del horizontal. En Aragón y Cataluña recibía el nombre de "clavicímbol", como podemos comprobar en una carta de Alfonso V el Magnánimo del año 1466. Estando el rey en los campos de Granollers escribe a su tesorero pidiéndole uno: "e trameteunos lo clavicímbol del que scrit vos havem entrant tengut al qui'l té , si diners no hagessen promptes, e aquell fill d'en Bastida qui sab hanar vinga ab ell." (108) En Castilla abundan las citas del clavicémbalo, sobre todo en las fuentes históricas, utilizándose distintas grafías según los textos: "clauceímbalo", en la Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo (1478-71); "clauceínbano", en el Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, de Fernández de Oviedo (1490); "clavecínbano", en un cargo de Sancho de Paredes (1500); "clavicímbanó", en el Examen de

Violeros (1502); "clavecimbano", en el Inventario de Isabel la Católica (1503) y "clavezímalo" en el "Triunfo de Amor" de Juan del Encina (1496), (única cita ésta que aparece en las fuentes literarias).

El nombre de "virginal" nunca llega a España, ni siquiera a través de la infanta doña Catalina, casada con Enrique VIII, ni de la reina María de Inglaterra, hija de la anterior y segunda esposa de Felipe II. El nombre de espineta, en cambio, se encuentra ya en algunos escritos de la época de Carlos V, aunque en un texto francés. En los inventarios instrumentales de los distintos miembros de la familia real de la época aparecen instrumentos de tecla punteados y golpeados, pero su nomenclatura está a menudo equivocada. Esta confusión era debida a los burócratas flamencos o alemanes que había traído el Emperador y que eran los que hacían las relaciones de cuentas. Como ya sabemos, los alemanes designaban bajo el nombre de "Klavier" a ambos tipos de instrumentos. Y así, en un papel de cuentas de esta época, se habla de la "renovación de plumas de los clavicordios", lo que es un gran error porque las cuerdas de estos instrumentos son golpeadas y no pinzadas. Esta tergiversación de términos y conceptos perduró hasta el s. XVIII (109).

Las innumerables citas del clavicémbalo en crónicas, documentos e inventarios, demuestran la alta estima que tenía en la corte española y entre la nobleza. Debido a su construcción un tanto complicada era un instrumento costoso y, por lo tanto, no estaba al alcance de los músicos populares. Era, pues, un instrumento cortesano y pa

-lacio, utilizado para acompañar la danza o la voz, e incluso como solista interpretando música polifónica. Lo tañían ministriles especializados, adscritos a la corte, y también los mismos príncipes y reyes, como lo demuestra el Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, que habla de como este personaje regio sabía tañer varios instrumentos y entre ellos se encontraba el clavicémbalo. También las mujeres solían tocarlo, y en muchas representaciones de los siglos XVI y XVII eran las intérpretes preferidas.

A esta abundancia de pruebas escritas de la existencia del clavicémbalo en los siglos XIV y XV corresponden escasísimos testimonios iconográficos. Solamente hemos hallado dos representaciones en el Cantoral llamado "El Aguilucho" de la catedral de Toledo, de fines del s. XV. Son dos pequeños instrumentos horizontales que están apoyados sobre una mesa. Uno de ellos (fig. 62 a) tiene la forma del salterio "gótico" o de "ala entera", con las cuerdas paralelas al teclado, lo que demuestra claramente su procedencia del salterio y que, en un principio, los clavicémbalos adoptaban indistintamente una de las formas de aquél, de moda en la época: ala entera o media ala. El otro instrumento (fig. 62 b) tiene la típica forma del salterio de media ala, que será característica de todos los clavicémbalos posteriores y que luego adoptarán los pianos de cola. Ambos instrumentos son tañidos por ángeles.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XV

Toledo.

Inicial de página miniada con la "Natividad del Señor". Cantoral llamado "El aguilucho". Catedral. Calvicémbalo en forma de "ala entera". Las cuerdas en número indeterminado son paralelas al teclado. No puede calcularse el número de teclas. En la tabla de armonía tiene un rosetón. Estañado por un ángel. (Fig. 62 a) I.V.

Inicial de la misma página del Cantoral anterior. Clavicémbalo en forma de "media ala". Las cuerdas son perpendiculares al teclado. Su número no puede calcularse, lo mismo que el número de teclas. En la tabla de armonía tiene un rosetón. Lo tañe un ángel. (Fig. 62 b) I.V.

EL CLAVIORGANO

Se trata de un instrumento mixto. En realidad era la combinación en un solo instrumento de un órgano pequeño, positivo o "regal", con un instrumento de tecla y cuerda, bien una espineta o clavicémbalo, bien un clavicordio.

La primera vez que aparece este nombre fue en 1480, en un cargo de Sancho de Paredes, camarero de la Reina Católica, aunque no sabemos exactamente si se trataba de auténticas combinaciones o simplemente de órganos de mayor tamaño, pues en un inventario de las colecciones de la Casa de Este de Ferrara (a. 1612) se indica: "Cinque organi grandi, detti claviorgani", es decir, "cinco órganos grandes llamados claviórganos". En otro inventario posterior de la misma casa (a. 1625) vemos: "8 Arpicordi grandi computatovi uno che é sopra un claviórgano", "8 arpicordios grandes incluyendo uno que está sobre un claviórgano". Así pues, esta última cita nos indica que no siempre se trataba de una combinación, sino que podía ser también una simple yuxtaposición de los dos instrumentos ya mencionados. Esto último nos lo confirma el inventario instrumental de Felipe II, en sus números 59 y 61, que dice: "Nº 59. Un clavicordio y un claviórgano grande, todo junto con muchas diferencias de música, que se tañe con manos y pies". "Nº 61. Un clavicordio y un claviórgano, todo junto en una pieza con sus fuelles."

Sin embargo, la combinación ya existía desde el si-

-glo XV, pues Paulus Paulirinus describe en 1460 un instrumento en forma de media ala, que de un lado era un órgano positivo y del otro un arpicordio vertical con cuerdas de alambre. El teclado era común a ambos y sus sonidos se mezclaban con mucha dulzura. Mucho más tarde Praetorius, en su "Syntagma Musici", describe otro instrumento parecido, donde los tubos se mezclaban con las cuerdas y con un único teclado que poseía un determinado sistema para acoplarlos o separarlos, según el gusto artístico del tañedor (110).

Por lo que acabamos de ver, parece que existían diversos tipos de estos instrumentos mixtos, con características muy variadas debido a la fantasía e inventiva de los constructores. Una descripción bastante detallada de uno de estos claviórganos nos la ofrece Pablo Nasarre en su "Escuela de Música" (a. 1724), época en la que se había perdido ya su uso, según afirma el propio autor: "Los claviórganos son instrumentos que se componen sus sonidos de dos diferencias, una de cuerdas de metal y otra de flautas como el órgano. Es, ordinariamente, la forma de estos instrumentos piramidal, teniendo al extremo grave... las teclas. Lleva secreto como el órgano, aunque no más capaz que lo que es necesario para dos o tres órdenes de flautas... Es necesariamente un flautado de extensión de siete cuartas con octava, y algunos suelen llevar otro orden en quincena... Tienen los fuelles fuera del cuerpo del instrumento, pero no permanen siempre en él, pues se quitan cuando no es necesario el que suenen las flautas... Son movibles... Tiene

el secretillo sus ventillas, que se abren con pisantes y tiene también sus registrillos... Las cuerdas son de acero... Estaba dispuesto de tal manera el instrumento, que podían sonar las flautas solas o las cuerdas, o cuerdas y flautas a la vez por medio de martinetes que correspondían cada uno a su tecla, sobre la cual cargaba y pulsándola lo hacía subir hiriendo con la plumi-lla... Tirábase de un registro para que los martinetes cayesen en el vacío de tecla a tecla, las cuales pulsán-dolas no los mueven y con esto suena la cañutería... Las cuerdas iban octava baja del flautado." Continuaba P. Nasarre diciendo que el claviórgano era uno de los instrumentos que disfrutaba de más extensión, que poseía un sonido muy agradable y que no comprendía por qué se había dejado de usar (111).

Los claviórganos eran muy apreciados en nuestra corte durante los siglos XV y XVI a juzgar por las citas que de él existen. Como su precio era elevado, por ser complicada su construcción, era un instrumento propio de las altas esferas sociales. Así, vemos como la familia real poseía varios. El príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, tenía uno, según testimonio del Libro de su Cámara (a. 1490). La propia Reina Católica poseía dos como se hace constar en otro de los Cargos de Sancho de Paredes (a. 1500): "dos claviórganos en sus caxas, el uno de paño colorado y blanco, y el otro de madera pintada, que están desconcertados y les faltan sendos caños e tienen dos pares de fuelles con sus pesas de plomo" (Ap. página CLI).

En el s. XVI seguimos encontrando testimonios de su uso, tanto en la corte imperial como en las casas señoriales. Así, el marqués de Cenete tenía un claviórgano en su casa de Valencia y lo mismo podemos decir de la emperatriz Isabel (112). También aparece citado este instrumento en el "Examen de Violeros" (Ap. pág. CLIII).

No sabemos a qué tipo de claviórganos se refieren estas citas, pues las aclaraciones adjuntas son puramente anecdóticas y no indican las características esenciales de su estructura.

Podemos ver una representación de uno de estos instrumentos en un grabado en madera del año 1515 con el tema de "El Triunfo de Maximiliano" de H.Burgkmair. Solamente tiene un teclado (113).

LA CINFONIA

Etimología.— Proviene el término de cinfonía del latín "symphonia", y éste, a su vez, del griego *συμφωνία*. Ambos significan 'acorde', 'unión o concierto de voces o instrumentos'. Es, pues, como su nombre indica, un instrumento capaz de producir varios sonidos simultáneamente.

Sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que se trata del instrumento que más denominaciones ha recibido a lo largo de su historia, y en las diferentes situaciones geográficas en donde se ha manifestado. Su nombre primitivo (siglos X, XI y XII) fue "organistrum", contracción de "organum" e "instrumentum". También en latín medieval recibió los apelativos de "symphonia" y "sambuca rotata". Este último debido a que sus cuerdas eran frotadas por una rueda. Al perderse sus nombres latinos, surgieron los de "simfonía", "cinfonía", "zanfonía", "viola de ruedas", "zarrabete", en Castilla; "viola de roda" o "sanfonia", en Cataluña; "sinfonia", "senfona", "zanfoña" o "zanfona", en Galicia; "ghironda", "lyra rústica", "lira d'orbo", "lyra mendicorum", "stampella", en Italia; "syphonie", "cyfonie", "chifonie", "vielle à roue", en Francia; "hurdy-gurdy", en Inglaterra; "Drehleier", "Radleier", "Bauernleier", "Bettlerleier", "Umblaufende", "Weiber-Leyes", en Alemania. (114). A lo largo de nuestro estudio iremos viendo los nombres que corresponden a cada período.

Estructura.— La cinfonía es una especie de "fídula mecánica", pues sus cuerdas no son frotadas por un arco, ni punteadas por plectros, ni pulsadas por los dedos, sino rozadas por una rueda que mueve una manivela. Además, las cuerdas son acortadas por medio de un pequeño teclado. La forma de la caja de resonancia variaba según las épocas. Al principio tomó la figura de la "fídula en forma de 8", con la caja plana; luego hubo algunos modelos rectangulares (s. XII - XIII). Del s. XV al XVIII se guía teniendo la forma de la fídula. En el siglo XVIII se construyeron algunos tipos con la caja abombada y la tabla periforme del laúd, y otros modelos del tipo guitarra, con caja plana. Sin embargo, la forma más difundida fue la de fídula, con las escotaduras más o menos amplias y en algunos casos sin ellas, y entonces tenía los lados rectos. En la tabla de armonía se abrían orificios tornavoces que adoptaban diferentes formas.

El teclado estaba metido en una caja alargada, inserta en la caja de resonancia por uno de sus extremos, y terminaba en el clavijero. Esta construcción se utilizó en los primeros siglos de su existencia, y le daba al instrumento el aspecto de tener un mango. Posteriormente, al hacerse el instrumento más manejable, la pequeña caja que contenía el teclado se adosaba a la tabla de armonía. El mecanismo de dicho teclado era muy rudimentario. Consistía en una serie de varillas pisadoras (de 8 a 12) o pequeñas piezas de madera, que sobresalían por un lado, constituyendo así unas teclas primitivas, y en su parte interior tenían un resalte

que abarcaba todas las cuerdas y que las pisaba acortando su longitud cuando la tecla giraba media vuelta, de izquierda a derecha, como una llave de cerrojo. Un mecanismo así puede contemplarse en un dibujo minucioso del manuscrito de S. Blas, del siglo XII, actualmente desaparecido, y que Gerbertus reproduce en su "De cantu et musica sacra" (115).

La cínfonía tenía una o dos cuerdas melódicas, afinadas al unísono (actualmente tiene tres: dos al unísono y la tercera a la octava), y de dos a cuatro bordones. Todas ellas partían del cordal y se estaban al clavijero. Las melódicas atravesaban la caja del teclado, mientras que los bordones iban por fuera y, por lo tanto, no estaban sometidos a la acción de los martinetes, o varillas pisadoras, y podían ser separados de la rueda para reducirlos al silencio. Los bordones iban afinados a la tónica y a la dominante; por lo tanto, producían bajos pedales. Una de estas cuerdas bordones no iba, como las otras, sobre un puente corriente, sino sobre un puente que tenía un pie más corto que el otro y que golpeaba la tabla de armonía. Era semejante al de la "trompeta marina" y, por eso, se le llamaba "trompeta". También recibía el nombre de "mosca" porque su sonido era parecido al zumbido de este insecto.

Las cuerdas son de tripa y se ponen en vibración, todas a la vez, por medio de una rueda untada con colofonia, colocada hacia la mitad de la caja de resonancia, y que sobresale por encima de la tabla de armonía. Esta rueda es protegida por un aro de madera y se mueve por medio

de una manivela colocada en la base de la caja, en el extremo opuesto al teclado. El resultado, por tanto, es el de una melodía acompañada, persistentemente, por los bordones: la tónica y la quinta superior (116).

La afinación clásica era sol' para las cuerdas melódicas, y do sol do' para los bordones. A veces, estos últimos daban Sol sol re'. Pero esta última afinación no es muy agradable, ni encaja bien en la modalidad de la música española popular.

La extensión de la cinfonía es de dos octavas diatónicas, iniciándose en Sol al aire, pero el instrumento primitivo sólo tenía una octava, más el Si bemol, como puede comprobarse en el dibujo del manuscrito de S. Blas, anteriormente citado.

En cada tecla hay una letra que indica el sonido que producía. La cuerda al aire era, en este caso, el Do.

Para afinar la cinfonía, las cuerdas se individualizan por medio de unas estaquillas de madera, llamadas espezas, las cuales tienen una ranura en la parte superior, para enganchar las cuerdas melódicas, aislándolas de la rueda. Estas espezas se encuentran en la parte superior del teclado, en el límite con la rueda. Los bordones se separan también por medio de unas espadillas que están junto a estas cuerdas. En gallego, las espadillas reciben el nombre de "monxoas" o "tempereiros" (117).

El tamaño de estos instrumentos variaba. En un principio era muy largo (de 1'5 metros a 1'8 metros) y por ello se tocaba por dos hombres sentados: uno giraba la manivela y el otro movía las teclas. Se sostenía hori

-zontalmente sobre las rodillas de los dos ejecutantes. Sus enormes dimensiones le conferían el carácter de un instrumento grave (a mayor longitud de cuerda corresponde un sonido más grave) y esto fue la causa de su original mecanismo. Las posiciones de la mano, al pisar las cuerdas, estaban más distantes que en otros instrumentos de arco de la época y ello condujo a la sustitución de los dedos por el juego de varillas pisadoras, incipiente teclado ya, tomado del órgano. También era difícil el uso del arco porque para accionar las varillas pisadoras era necesario que el "organistrum" estuviera en posición horizontal y, en estas condiciones, el arco no se hubiera podido mover convenientemente. Por esto se adoptó la rueda y el manubrio. (118).

A partir del s. XIII, la cinfonía se hizo más pequeña, pudiendo ser manejada por un solo músico. Entonces, también se tañía de pie, para lo cual el músico se la ataba fuertemente a la cintura con una correa.

Origen y evolución.— El primer rastro de este instrumento aparece en el s.X en las fuentes literarias. En esta época, S. Odón, segundo abad de Cluny (879-942), escribió un tratado de "Música" y dedica un pequeño estudio al "organistrum", titulándolo: "Quomodo organistrum construatur", es decir, "Como se debe construir el organistrum". Lo describe como un instrumento de uso monástico, con una longitud equivalente a un metro y medio, y con ocho teclas, designadas por letras, "para que fuera posible tocarlo, incluso por aquellos no versados en música". También menciona la rueda y cómo se deben colocar

las varillas en relación a las cuerdas, para producir las ocho notas: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si bemol y Si becuadro.

Bragard y de Hen (119) discrepan de la opinión generalizada de la mayor parte de los musicólogos, que señalan este texto de Odón de Cluny como el más claro testimonio de la existencia del "organistrum" en el s. X. Ellos piensan que el texto en cuestión no es de este abad, que fue ante todo un reformador de reglas monásticas, sino parte de un homónimo y parte de un anónimo, que vivieron en época posterior al s. X, puesto que el texto aparece en un manuscrito del s. XIII y es reproducido por Gerbertus en su "Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum" (s. XVIII) (120).

Nosotros no encontramos nada convincente este argumento, pues carece de una sustentación documental real, ya que el texto del anónimo, que es posterior, difiere bastante del de Odón, al presentar un sistema de afinación más sencillo. (121). Además el abad Odón cuenta entre sus obras "Himnos" y "Antífonas", lo que demuestra sus conocimientos musicales, que lo capacitan para la redacción de este tratado organológico.

Así pues, ya en el s. X, nos encontramos con este instrumento perfectamente constituido. La forma de su caja y las clavijas frontales o posteriores indican que derivó, con toda seguridad, de la fídula. Aunque en las primeras representaciones del s. XII su caja tiene la forma de 8, es muy probable que, durante los siglos X y XI, ésta fuera ovalada, semejante a las cajas de las fídulas primi

-tivas, ya que la fídula con forma de 8. no aparece hasta el s. XII. También encontramos semejanzas entre el 'organistrum' y el monocordio, puesto que las varillas pisadoras actúan como los puentes de este último.

En cuanto al modo de poner en vibración las cuerdas por el método de la frotación, que, como ya vimos, se realizaba por medio de una rueda que era movida por una manivela, C. Sachs (122) no sabe cómo explicar su origen, afirmando que no hay ninguna prueba de la existencia de instrumentos de arco, en la Europa occidental, anterior al primer 'organistrum'. Sin embargo, nosotros encontramos en España varias representaciones de instrumentos de arco del s. X, las cuales confirman que el uso del arco, ya en este siglo, estaba bastante extendido (cfr. cap. siguiente). Recordemos que de la dificultad de frotar las cuerdas con un arco en un instrumento de proporciones mayores que las normales, que se tenía que manipular horizontalmente debido al juego de varillas, surgió el sistema de la rueda giratoria.

Las primeras representaciones del pesado "organistrum" surgen en las manifestaciones plásticas del siglo XII. De esta época son: un capitel de St. Georges de Boscherville, conservado en el museo de Ruán; el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela; una miniatura de un manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Glasgow, etc.

Los tres instrumentos tienen la caja en forma de 8, tres cuerdas, y son tañidos por dos músicos sentados. En los dos primeros el claviijero está oculto, quedando las

clavijas en un lateral de la caja del teclado, mientras que en el instrumento de la miniatura de Glasgow, el clavijero tiene forma de placa circular con clavijas frontales. Aquí se ve claramente su procedencia de la fídula. El instrumento de Glasgow y el de St. Georges de Boscherville tienen orificios tornavoces en forma de media luna: dos el primero y cuatro el segundo. El "organistrum" de Santiago de Compostela carece de ellos, pero su cuidadosa construcción y su profusa decoración indican que este instrumento llevaba ya una trayectoria de unos dos siglos y no estaba, por tanto, en sus primeros balbuceos, como piensan Bragard y de Hen.

Además de este tipo que acabamos de describir, en el s. XII vemos otro modelo que difiere del anterior por la forma de su caja, que es aguitarrada, y que preludia ya algunos instrumentos del s. XIII. Estos ejemplares se encuentran en miniaturas, como la del famoso manuscrito de S. Blas, ya citado, y en el "Hortus deliciarum" de Herrad von Landsberg, manuscrito germano de la Biblioteca de Estrasburgo (123). Ambos instrumentos tienen dos orificios tornavoces en la tabla de armonía: el primero, circulares, y el segundo, semicirculares. También los dos instrumentos poseen clavijeros circulares con tres clavijas, correspondientes a sus cuerdas. Aunque el "organistrum" del "Hortus deliciarum", que está colgado de una pared, mientras una juglaresa rasguea las cuerdas de un arpa, es más pequeño que los otros ejemplares, debemos tener en cuenta que, en aquella época, la pintura y miniatura carecían de perspectiva y del senti

-do de la proporción. (Inst. del ms. de S. Blas en fig. 276)

El nombre que recibía el primitivo instrumento era el latino de "organistrum", como ya hemos dicho, contracción de "organum" e "instrumentum", según la interpretación de Carl Engel (124), es decir, instrumento apto para realizar la voz "organal", que acompañaba a la "vox principalis", o "cantus firmus", a la distancia de una cuarta o quinta inferior, en la incipiente polifonía. Es por esto que Engel, junto a otros musicólogos ingleses, opina que el instrumento, con su peculiar mecanismo, nació para reforzar los cantos eclesiásticos. También existe la teoría contraria, sostenida por otros historiadores de la música, esto es, que el "organum" vocal surgió de un intento de imitar el efecto instrumental, opinión que nos parece menos verosímil, por ser la Plena Edad Media una época en la que la música vocálica tenía un gran auge y los instrumentos estaban relegados a efectos secundarios, sobre todo en el campo de la música religiosa. Así pues, esta primitiva denominación latina, citada por los teóricos, confirma su origen y uso monástico, lo mismo que su antigüedad.

A mediados del s. XII, se le da un nuevo nombre al "organistrum", esta vez derivado del griego, es el de "symphonía". Este término era muy ambiguo, pues en la Alta Edad Media había designado un instrumento de viento y otro de percusión, como veremos más adelante. La primera mención del nuevo vocablo, referida al instrumento de cuerda, aparece en el poema "Brut" de Norman Wace (año 1155) (125) con la grafía "simphonie", que irá variando

a lo largo de los siglos XIII y XIV, hasta fijarse en la "chifonie" del francés y la "cinfonía" del castellano(126)

Al llegar el siglo XIII, el pesado "organistrum" es reemplazado por un instrumento más pequeño, que puede ser manipulado por una sola persona. Esta modificación de su longitud es originada por el traslado del teclado, desde el borde superior del mango, que ahora se hace innecesario y desaparece en muchos ejemplares, hasta la parte baja de la caja de resonancia. Lógicamente, el instrumento, que antes tenía un registro grave, adquiere un registro agudo al acortarse la longitud de sus cuerdas. Su figura también cambia, pues de la forma de 8 pasa a tener una caja aguitarrada normal, y en otros casos una caja rectangular.

El traslado del teclado produce un cambio en el modo de manejar el instrumento. Mientras que en el "organistrum" de Santiago de Compostela las teclas se acercaban y se alejaban de las cuerdas manualmente y en el "organistrum" del manuscrito de S. Blas, reproducido por Gerbertus en su "De cantu et musica sacra", las teclas estaban fijas y solamente giraban media vuelta sobre su eje, en los nuevos instrumentos, las teclas, provistas de un diente, se presionan con los dedos contra la cuerda melódica, volviendo a la posición de origen por su propio peso y por la elasticidad de la cuerda. Es, pues, el mismo sistema empleado en el "organistrum" de Santiago de Compostela, pero desarrollado más convenientemente. En lugar de hacer dos movimientos, la mano sólo necesita ahora hacer uno: presionar hacia dentro, de manera

que el diente pisara la cuerda lateralmente. De esta forma, los cambios de sonidos se hacen más rápidos, creando el efecto característico de este instrumento, es decir, una rápida sucesión de escalas con un acorde de bajo fijo.

También aumenta el número de cuerdas. Encontramos ya instrumentos con cuatro y, en algunos casos, las tres cuerdas se doblan, como en una miniatura del s. XIII, de la Real Biblioteca de Copenhagen (Old Royal S. 4to. 1606. fol. 22 v.) (127).

Naturalmente, todas estas transformaciones no se realizan de un modo súbito, sino paulatinamente, y así vemos, en las fuentes iconográficas del s. XIII, instrumentos que tienen aún elementos estructurales del antiguo "organistrum", mezclados con otros de la moderna "cinfonía".

De ser un instrumento noble, muy estimado por las altas esferas y por el estamento eclesiástico, el "organistrum" pasó, en el s. XIII, al dominio popular. Es muy probable que el gran auge que adquiría el órgano por aquel entonces desterrase al "organistrum" de las iglesias y monasterios, y que al hacerse de fácil manejo empezara a ser utilizado por los juglares y la gente del pueblo. De esta manera, las modificaciones estructurales sufridas por este instrumento al llegar el s. XIII, junto a esta diferente consideración social, originó el cambio de nombre.

En el s. XIV había descendido, aún más, su categoría social, principalmente en Francia. Estaba relegado

su uso a los ciegos y a los mendigos, según indican varios testimonios. Así, cuando Mahieu de Gournai es enviado por Enrique de Trastámara y por Duguesclin a la corte del rey de Portugal, para averiguar si don Pedro el Cruel se había refugiado en sus dominios, encuentra dos juglares tocando la cinfonía junto al monarca, el cual se mostraba muy orgulloso de escucharlos. A la vista de esto, Mahieu abochorna al rey, diciéndole que en Francia y en el país normando dichos instrumentos estaban en manos de los ciegos y de los truhanes. El monarca, humillado, despidió a los ministriles cinfonistas (128).

También Jean Gerson, canciller de la Universidad de París a finales del s. XIV, nos dice en su tratado "De canticis" que "algunos pensaban que la "symphonia" era la "vièle" o el "rebec", aunque éste era de menor tamaño, pero que lo verdaderamente cierto era que los ciegos se consideraban los mayores especialistas en su ejecución". Luego sigue hablando del modo de poner en vibración sus cuerdas, por el procedimiento anteriormente descrito, y por último añade que "su sonido produce una variedad armónica dulce y amena" (129).

Eustache Deschamps (s. XIV) también afirma la baja condición de la cinfonía, aunque en la balada "Déploration sur la mort de Machaut" le concede un sitio importante junto a otros instrumentos:

"Rubebes, leuths, vieles, syphonie,

Psalterions, trestous instrumens coys..(130)

Anteriormente, el propio Guillaume de Machault

le había concedido también un lugar destacado entre los instrumentos que tomaron parte en el concierto de Praga, ofrecido por Carlos IV al rey de Chipre, Pedro I de Lusignan, descrito por el poeta-músico en su "Prise d'Alexandrie":

"Trepie, l'eschaquier d'Engleterre,
Chifonie, flaios de saus...."

No obstante, creemos que estas últimas citas son más bien fruto de un alarde de erudición y no testimonio de una realidad.

Sea como fuere, la cinfonía al término de la Edad Media, si no había caído en un total descrédito, por lo menos era considerada como un instrumento arcaico, y ya a fines del s. XVI era un instrumento de baja condición. De ahí los nombres italianos de "lyra d'orbo" y "lyra mendicorum". En Francia revive esporádicamente en el si glo XVIII, siendo utilizado por músicos de más alto rango e incluso por la alta sociedad de la época, muy aficionada a ciertas extravagancias. Se le daba entonces el nombre de "vielle à rue" que aún perdura.

La cinfonía actualmente está relegada entre los ins trumentos populares de algunas regiones francesas, como Auvergne, Béarn y la alta Bretaña (131).

España.— En nuestro país se conoció la cinfonía des de época temprana, pues ya en el s. XII, época en la que aparecen las primeras representaciones en la Europa oCCI dental, encontramos diez manifestaciones escultóricas de este instrumento, repartidas por todo el camino de Santia

-go, con ramificaciones en Castilla la Vieja, concretamente en las provincias de Zamora, Salamanca, Soria y Segovia, lo que supone una fuerte tradición en la construcción y en el uso de la cinfonía. Así pues, este instrumento penetró en España, procedente de Francia, por el camino de Santiago. Lo que nos parece extraño es la carencia de manifestaciones en Cataluña, dadas las estrechas relaciones que existían entre los monasterios catalanes, como Ripoll (Gerona) y Scala Dei (Tarragona), junto con la catedral de Tortosa, con los centros franceses de S. Marcial de Limoges o Notre-Dame de París. Incluso, existía en Tarragona un tal Lucas, calificado de "magnus organista" (muerto en 1164), y considerado como el antecesor, en muchos aspectos, del gran Pérotin en la composición de "organa" a tres o cuatro voces (132). Todo esto nos hace suponer la existencia del "organistrum" en los monasterios catalanes para reforzar el canto de la polifonía, pero nos faltan los testimonios.

A lo largo de los cuatro siglos medievales, en los que se manifiesta la cinfonía plásticamente, podemos distinguir, desde un punto de vista estructural, tres tipos diferentes:

1º.- El pesado "organistrum", con la caja en forma de 8, largo mástil conteniendo el teclado, tres cuerdas y pequeños orificios tornavoces. Todos son de enormes dimensiones y, por tanto, tañidos por dos músicos, y todos también, a excepción del instrumento de la iglesia de la Virgen de la Peña en Sepúlveda (fig. 65 a), carecen de clavijeros. Este último instrumento es muy peculiar pues

sólo tiene dos cuerdas y su teclado está en el costado inferior de la caja y no dentro de la pequeña caja longitudinal que forma el mástil. Esto es ya una gran innovación, característica de instrumentos posteriores unipersonales y, por lo tanto, de dimensiones menores que las del "organistrum". Sin embargo, el instrumento de Sepúlveda sigue conservando un largo de metro y medio, aproximadamente, y es manejado, por consiguiente, por dos músicos. Podemos clasificarlo, pues, como un instrumento de transición entre el primer tipo, que acabamos de estudiar y que prevalece en el s. XII, y el segundo tipo que veremos a continuación. Podemos contemplar ocho representaciones de este "organistrum", todas escultóricas, entre las que destacamos por su riqueza ornamental el magnífico instrumento del Pórtico de la Gloria, con un bellísimo calado en piedra, sobre la tabla de armonía, muy bien conservado (lam. 15 y fig. 64 a), y el que se encuentra en una ménsula del salón del Palacio del Arzobispo Gelmírez (fig. 64 b) en la misma ciudad de Santiago de Compostela.

2º.- La cínfonía unipersonal, de dimensiones reducidas, lo bastante como para que pueda ser tañida por un solo ejecutante. Hay que distinguir en este grupo dos subtipos:

a).- La cínfonía grave, con su caja trilobulada, derivada de la del "organistrum", pues éste, algunas veces, tenía una pequeña onda en el vértice de los dos grandes lóbulos que formaban su caja, como puede contemplarse en las representaciones, que acabamos de citar, del Pórtico

de la Gloria y del Palacio Gelmírez. Ahora esta onda se convierte en una gran convexidad. Además este subtipo si gue teniendo el tecladillo en una especie de mango, lo que supone mayor longitud de las cuerdas y, por lo tanto, sonidos más graves. Encontramos cuatro representaciones con estas características, del s. XIII y XIV, entre las que se distinguen: la de la Puerta occidental de la Colegiata de Toro (s. XIII) y la de la arqueta-relicario del Monasterio de Piedra (s. XIV), (lám. 60).

b).- La cinfonía de registro agudo, con la caja agui tarrada y con el tecladillo en un costado de la caja o so bre ella. Carece, por lo tanto, de la caja longitudinal a modo de mástil. Podemos contemplar también cuatro mani festaciones plásticas de este tipo: una del s. XIII, la Puerta del Sarmental de la Catedral de Burgos (fig. 65 b) y tres del s. XV: Cantoral de la Catedral de Sevilla, Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo (lám. 103) y miniatura en el "Rommant de la Rose", de la Biblioteca de la Universidad de Valencia (fig. 65c).

Hay que aclarar, antes de seguir adelante, que las características que hemos señalado para los dos subtipos, no son taxativas y algunas veces se entremezclan. Así, la cinfonía de la Puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, con su teclado en un costado de la caja, presenta la figura de ésta trilobulada, mientras que la cinfonía de la arqueta-relicario del Monasterio de Piedra, tiene la caja aguitarrada de las vihuelas de la época, aunque posea su tecladillo en el mástil. Este último ins trumento, aparte de la preciosa decoración a base de di

-bujos de estrellas que adornan su tabla de armonía, presenta un peculiar y, a la vez, valioso detalle: cada tecla tiene pintada encima una letra que da nombre al sonido correspondiente. De esta manera, sabemos que esta cinfonía tenía la extensión de una octava, más el si bemol, comenzando en La hasta sol. Además, es el único instrumento, de los que hemos recogido, que tiene cinco cuerdas: tres melódicas y dos bordones.

3º.- La cinfonía con caja rectangular. Este tipo sólo se encuentra en España en dos representaciones: en una archivolta de la Puerta de la Virgen, en la Catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca) (lám. 22), del s. XII, y que podríamos considerarlo como el precedente de las cinfonías de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. El instrumento de Ciudad Rodrigo es muy rudimentario, y descansa horizontalmente sobre las rodillas de uno de sus dos ejecutantes. En la parte superior de la caja hay tres acanaladuras que podríamos interpretar como cuerdas, dentro del lenguaje pétreo, un tanto ingenuo, de los escultores románicos. Parte de la manivela y la mano que la movía han desaparecido, víctimas de la erosión. En el costado delantero de la caja se ven cuatro botones que podrían ser las teclas. Los dos instrumentos de la Cantiga 160 de Alfonso X (lám. 41), unipersonales ya, no muestran más detalles. Cada uno cuenta con catorce teclas (la extensión de dos octavas), y en uno de los extremos de la caja se puede contemplar un pequeño clavijero semicircular. La rueda en este modelo iba dentro de la caja y, por ello, no se puede observar. Un instrumento igual a los anteriores se encuentra en la bóveda del altar mayor de la Catedral de Gloucester (s. XIV).

Y antes de terminar el análisis estructural de la cinfonía en nuestro país, hay que añadir la explicación del funcionamiento del teclado en los instrumentos del s. XII, porque difiere bastante del de los instrumentos europeos contemporáneos, que estudiamos anteriormente. Sin embargo, a partir del s. XIII se homologan los sistemas, debido al perfeccionamiento de los mismos. La representación que nos ofrece mayor claridad, para la comprensión de este mecanismo particular, es la del Pórtico de la Gloria, tantas veces citada. Las doce teclas se proyectan hacia afuera, como botones redondos, y se manipulaban haciéndolas subir y bajar con la ayuda de los dedos. Las teclas tendrían un tope provisto de una uña que se presionaba contra la cuerda al levantarlas; y al ser devueltas a la posición inicial, dejaban libre la cuerda. Los ancianos del Apocalipsis del pórtico santiagués parece que ejecutan una escala descendente, pues mientras uno hace girar la manivela, el otro baja la sexta tecla, al mismo tiempo que la quinta está levantada y se prepara a levantar la cuarta.

De los diecinueve instrumentos que hemos registrado, once son tañidos por ancianos del Apocalipsis, dos por reyes del árbol de Jessé, otros dos por juglares, tres por ángeles y uno carece de intérprete, ya que está colgado de una pared en el taller de un violero.

Analizaremos ahora la cuestión de la nomenclatura. En España no aparece el nombre de "organistrum" en ninguna de las fuentes escritas. El primer rastro literario de este instrumento nos lo ofrece el "Poema de

Alexandre", en el siglo XIII, época en la que había desaparecido la denominación escolástica de "organistrum", junto con el enorme y bipersonal instrumento que componía, al ser sustituido por un instrumento más pequeño y, por lo tanto, más manejable. El autor de este Poema nos presenta a la "simfonía" en manos de los juglares y junto a otros cordófonos:

"El pléyto de ioglares era fiera nota,
Auye hy simfonía, arba, giga e rota"
(est. 1383, Ap. pág. XVIII)

Como podemos comprobar, el nombre mediolatino de "simphonía" aquí ya se ha castellanizado.

Es preciso hacer constar, antes de seguir adelante, que este nombre no es la primera vez que aparece en nuestras fuentes escritas, pues ya lo citó S. Isidoro (s.VII) en sus "Etimologías" (libro III, cap.XXI, Ap. pág. X), pero refiriéndose a un instrumento de percusión, concretamente a un tambor de doble parche, y no a nuestro instrumento. También otros autores latinos, de los primeros siglos medievales, nos hablan de la "symphonía" como instrumento de viento, ya como una especie de "tibia", ya como una "tuba" (133). En el s. XIII, Juan Gil de Zamora, nos da de la "symphonía" la misma definición que S. Isidoro, y añade la primitiva acepción que ha tenido este término desde la Antigüedad, es decir, "la reunión concertada de varios sonidos". Al llegar a este punto, cita la epístola 146 de S. Jerónimo, dirigida a Dámaso, donde se expresa ya el doble significado de este vocablo: "Algunos piensan erróneamente que la sinfonía es una espe-

-cie de instrumento, aun cuando el concierto armonioso, en las alabanzas a Dios, se indica con esta palabra." (Ap. pág. XXXIV). Vemos, pues, como el nombre de "symphonía" pasó de tener concepto genérico a uno más concreto, al designar determinados instrumentos que, lógicamente, producirían una concordancia de sonidos. A partir del Renacimiento, este mismo término designaría, además, ciertas formas musicales, perdiéndose paulatinamente el primitivo sentido clásico.

Una vez vistos los distintos significados de este vocablo, durante los siglos medievales, volvemos a las citas de este instrumento de cuerdas frotadas por una rueda y provisto de teclado. En el s. XIV el Arcipreste de Hita lo acopla a otros cordófonos y aerófonos en la estrofa donde se acumula el mayor número de instrumentos de todos los mencionados; en el famoso cortejo de juglares que sale a recibir a Don Amor, el poeta nos dice:

"Dulçema, é axabeba, el finchado albogón
çinfonía é baldosa, en esta fiesta son"
(est. 1207. Ap. pág. XLI)

Y curiosamente, siglo y medio después, el poeta-músico Juan del Encina acopla de nuevo la cinfonía con la baldosa en su poema "Triunfo de Amor" (Ap. pág. LXVII), de lo que se deduce que se trataba de un acoplamiento muy frecuente en aquella época.

La cinfonía fue en nuestro suelo un instrumento muy estimado por reyes y nobles durante los siglos XII y XIII, como lo demuestran las variadas representacio-

-nes iconográficas donde aparece en manos de los ancianos del Apocalipsis o de reyes, presidiendo algunas veces el concierto instrumental. Fue también el instrumento predilecto de los juglares de la escuela lírica galici-co-portuguesa y, es muy probable, que las composiciones poéticas contenidas en el Cancionero de Ajuda, en el de la Vaticana, en el Colocci-Brancuti, así como las cantigas de amor, de amigo y de escarnio de Martín Codax, fueran acompañadas por las dulces notas de este instrumento (134).

A partir del s. XIV disminuyen hasta sólo dos las manifestaciones plásticas, aunque todavía sigue conservando el instrumento algo de su prestigio, pues se representa en la arqueta-relicario del Monasterio de Piedra (a. 1390), junto a otros siete instrumentos en boga por entonces, y es citado por el Arcipreste en la célebre relación organográfica de su "Libro de Buen Amor". Lo mismo ocurre en el s. XV, aunque esta vez el lugar elegido es la Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo y el "Triunfo de Amor" de Juan del Encina. En el siglo siguiente, su uso es relegado a los ciegos y mendigos, y no figura en ningún inventario real. En algunas regiones del Norte, como Asturias y Galicia, se ha conservado hasta hoy, y su enseñanza se ha mantenido por tradición. Actualmente existen algunos tratados sobre su construcción y funcionamiento.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XII

Burgos

Archivolta de la portada de la Iglesia parroquial de Ahe do de Butrón. "Organistrum" semejante al de Sto Domingo de Soria, con cuatro orificios tornavoces en forma de media luna. Tiene tres cuerdas y está muy deteriorado. Lo tañen dos ancianos del Apocalipsis. Tomado de J. PEREZ CARMONA, Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos, Burgos 1959, lám. 31, fig. 80.

La Coruña

Parte central de la archivolta del Pórtico de la Gloria del maestro Mateo en la Catedral de Santiago de Compostela (estilo románico). "Organistrum" con tres cuerdas y doce teclas. Su caja tiene forma de 8 y su tabla de armonía está profusamente decorada con un calado. También el cordal y la tabla superior de la caja que contiene el teclado está adornada con dibujos geométricos. Lo tañen dos ancianos del Apocalipsis: uno le da vueltas a la manivela y el otro pulsa las teclas mientras el instrumento descansa sobre sus rodillas verticalmente, es decir, apoyado en uno de los costados o aros de la caja y no sobre su fondo (lám. 15 y fig. 64 a).

Navarra

Archivolta de la portada de la Iglesia de S. Miguel de Estella (estilo románico). Dos "organistrum", uno en cada lado de la archivolta. Son instrumentos sencillos,

con tres cuerdas cada uno y unas diez teclas. Ambos son tocados por dos personajes regios, pero la postura en la que son manejados varía con respecto a los instrumentos santiagueses. Los dos descansan horizontalmente, es decir, con el fondo de la caja apoyado sobre las rodillas de sus ejecutantes. Por lo tanto, también varía la colocación de las teclas, que están en sentido contrario al de los instrumentos anteriores. Tomado de H. NICKEL, Beitrag zur Entwicklung der gitarra in Europa, Haimhausen 1972, figs. 94 y 95; M. DURLIAT, L'art roman en Espagne, Ed. Braum et cie, París 1962, lám. 129.

Segovia

Capitel de la Iglesia de la Virgen de la Peña de Sepúlveda (estilo románico). "Organistrum" con dos cuerdas y clavijero en forma de placa circular. Es un instrumento de transición, porque el teclado, en lugar de estar en el mástil, se encuentra en un costado de la caja de resonancia. Tiene cuatro pequeños orificios tornavoces. Lo tocan dos juglares (fig. 65 a). I. V.

Soria

Archivolta de la portada de la Iglesia de Sto. Domingo (estilo románico). "Organistrum" con tres cuerdas y cuatro orificios tornavoces en forma de media luna. No se ven sus teclas porque está muy deteriorado. Es semejante al instrumento del capitel de St. Georges de Bocherville, actualmente en el Museo de Rouen. Es tocado por dos ancianos del Apocalipsis (3º y 4º dcha.) (lám. 23). I. V.

Zamora

Archivolta de la portada septentrional de la Colegiata de Santa María de Toro (estilo románico). "Organistrum" con tres cuerdas. No se ven muchos detalles, solamente la rueda. Lo tocan dos ancianos del Apocalipsis (10º y 11º izq.). Tomado de RANOS DE CASTRO, El arte románico en la provincia de Zamora. Ed. de la Diputación de Zamora, Zamora 1977, lám. CCLVII 458.

SIGLO XIII

Burgos

Archivolta de la portada de la Iglesia parroquial de Sasamón (estilo gótico). Cinfonía del tipo 2 a, con tres cuerdas. Su caja es trilobulada y tiene un claviijero semicircular. El teclado se encuentra en el mástil. Es tañida por un anciano del Apocalipsis (5º izq.), que apoya un costado de la caja sobre sus rodillas. I. V.

Archivolta de la Puerta del Sarmental. Catedral (estilo gótico). Cinfonía del tipo 2 b, con tres cuerdas, es decir, con el teclado en un costado de la caja y sin mástil. Su caja es trilobulada. Tiene cinco teclas. La toca un anciano del Apocalipsis (2º izq.) (fig. 65 b). I. V.

Ménsula del salón del palacio del arzobispo Gelmírez (protogótico, 1ª mitad del S.XIII). Santiago de Compostela. "Organistrum" con tres cuerdas y diez teclas. Es semejante al del Pórtico de la Gloria de la Catedral, pero con menos decoración. Tiene unos catorce pequeños orificios tornavoces, colocados artísticamente. Es tocado por dos

reyes en la misma posición que el del Pórtico de la Gloria (fig. 64 b). I. V.

León

Archivolta de la Portada de S. Juan. Fachada occidental de la Catedral (estilo gótico). Cinfonía del tipo 2 a con diez teclas. Sólo se ve un costado y el fondo de la caja. La toca un rey del árbol de Jessé (2º dcha.). Tomado de FRANCO MATA, Escultura gótica en León, Diputación de León. León 1976, lám. XXIV.

Madrid

Miniatura de la cantiga 160 de Alfonso X el Sabio. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Dos cinfonías del tipo 3, con cajas rectangulares. En uno de sus extremos se ve un clavijero semicircular. Tienen catorce teclas, o sea, la extensión de dos octavas. Las tablas de armonía están adornadas con dibujos geométricos (lám. 41). I. V.

Orense

Parte central de la archivolta del Pórtico del Paraíso. Catedral (protogótico, 1ª mitad del S.XIII). "Organistrum" con tres cuerdas y siete teclas. No se pueden ver muchos detalles por la posición del instrumento, que descansa horizontalmente sobre las rodillas de sus dos ejecutantes. Los aros de la caja están decorados con dibujos geométricos (lám. 20). I. V.

Salamanca

Archivolta (lado izq.) de la Puerta de la Virgen (estilo

gótico). Catedral de Ciudad Rodrigo. Cinfonía del 3º tipo con la caja rectangular y tres cuerdas. Sólo tiene es culpadas cuatro teclas. La manivela ha desaparecido. Es tañida por dos personajes regios y descansa horizontalmente sobre las rodillas de uno de ellos (lám. 22). I.V.

Zamora

Archivolta de la puerta occidental (estilo gótico) de la Colegiata de Sta. María de Toro. Cinfonía del tipo 2 a. Está de perfil y sólo se ve un costado. Descansa horizontalmente sobre las rodillas del rey que la tañe(2º izq.) I.V.

SIGLO XIV

Madrid

Puerta del tríptico-relicario del Monasterio de Piedra, del maestro del mismo nombre (año 1390, estilo gótico internacional). Actualmente en la Academia de la Historia. Cinfonía del tipo 2 a, pero con la caja aguitarrada del tipo 2 b. El teclado, con ocho teclas, se encuentra en el mástil. Cada tecla lleva pintada una letra que corresponde a cada sonido. Da una octava completa, de La a Sol, más el Si bemol. Tiene un clavijero ovalado con cuatro clavijas y cinco cuerdas: tres melódicas y dos bordones. La tabla de armonía está decorada con seis dibujos de es trellas y en ella se abren dos orificios tornavoces en forma de C. El ángel que la tañe la lleva colgada del cuello por medio de una correa (lám. 60). I. V.

SIGLO XV

Sevilla

Miniatura de una inicial que representa la Asunción, en un Cantoral de pergamino. Archivo de Música de la Catedral. Cinfonía del tipo 2 b. La caja tiene forma aguita-

trada y sobre ella se encuentra el teclado. No se ven sus cuerdas. La toca un ángel. I.V.

Toledo

Archivolta de la Puerta de los Leones (estilo gótico), obra de Manequin de Bruselas y Juan Alemán. Catedral. Cinfonía del tipo 2 b. Tiene tres cuerdas. El tecladillo está en un costado de la caja. La tañe un ángel (2º izq). La mitad del instrumento queda oculta por la capa del ángel (lám. 103) I.V.

Valencia

Fol. 141 del códice gótico en pergamino miniado que contiene el "Romant de la Rose" de Guillaume de Lorrís. Biblioteca de la Universidad. Cinfonía del tipo 2 b, con tres cuerdas. La caja tiene los lados casi rectos, y cuatro pequeños orificios tornavoces. Se ve iniciarse un pequeño mástil. Está colgado en la pared del taller de un violero. (fig. 65 c) I.V.

N O T A S

1. C. KREBS, Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts (Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, fev. 1892). En A. SCHAEFFNER, Le clavecin, en Encyclopedie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire, dirigida por LAVIGNAC, VIII, 2ª parte. Paris, 1927, pág. 2037, nota.
2. E. DE COUSSEMAKER, Essai sur les instruments de musique au moyen âge, en "Annales archéologiques", de Didron, T. III, pág. 149.
3. R. BRAGARD y DE HEN, Les instruments de musique dans l'art et l'Histoire, Bruselas, 1967, pág. 36.
4. HONOLKA, Historia de la Música, Ed. Edaf. Madrid 1974, pág. 77.
5. R. BRAGARD y F. DE HEN, op. cit. pág. 36.
6. H. PANUM, Stringed Instruments of the Middle Ages Reeves, Londres 1940, pág. 214.
7. C. SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales, Ed. Centurión. Buenos Aires, 1947, pág. 257.
8. N. DUFOURCQ, La Música. Los hombres, los instrumentos, las obras, Ed. Planeta, Barcelona 1965, págs. 113 y 114.
9. C. SACHS, op. cit. pág. 258.
10. C. SACHS, op. cit. págs. 257, 258 y lám. XV c.
11. J. M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últi-

-mos tiempos de la dinastía de la casa de Barcelona,
"Miscellanea Barcinonensis", núms. XXI y XXII, Bar-
celona, 1969, pág. 51; Enciclopedia SALVAT de la Mú-
sica, art. manicordio. Barcelona 1967

12. C. SACHS. op. cit. pág. 258.
13. C. SACHS. op. cit. pág. 259.
14. H. ANGLES, La Música a Catalunya fins al segle XIII,
 Barcelona, 1935, pág. 86.
15. N. DUFOURCQ, op. cit. pág. 375.
16. Citado por J. M. LAMANA, op. cit. pág. 52.
17. Ambas representaciones se pueden ver reproducidas en
 H. PANUM, op. cit. pág. 253.
18. Ver miniatura del siglo XV, reproducida en H. PANUM,
 op. cit. pág. 255.
19. Th. GEROLD, Histoire de la Musique: des origines à
le fin du XIV siècle. H. Laurens. Paris, 1936, pá-
 gina 407.
20. NORMAN WACE, Poema de Brut, v. 10831. Edit. Leroux
 de Lincy. Tomado de Th. GEROLD, op. cit. pág. 400.
21. GUIRAUD DE CABRERA, Flamenca, v. 609-10. Edit. Paul
 Meyer, 1901. Tomado de Th. GEROLD, La Musique au Mo-
yen Age, Paris, 1932, pág. 387.
22. GUILLAUME DE MACHAUT, Li Temps pastour. Versos correg-
 pondientes al capítulo titulado: "Comment li amant

fut au disner de sa dame". Citado por E. TRAVERS, Les instruments de musique au quatorzième siècle d'après Guillaume de Machaut, Paris, 1882, págs. 9 y 28. .

23. El término élè (ala) del Poema "Li Temps pastour" de Machaut, se refiere al salterio "gótico" que, como ya sabemos, tenía esta forma. Ver capítulo sobre el salterio.
24. E. TRAVERS, op. cit. pág. 8; Th. GEROLD, Histoire de la Musique, op. cit. pág. 407.
25. C. SACHS, op. cit. pág. 278.
26. R. BRAGARD y F. DE HEN, op. cit. pág. 37.
27. H. RIEMANN, Historia de la Música, Ed. Labor. Barcelona, 1943, pág. 39.
28. C. SACHS, op. cit. pág. 278.
29. J. M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia", núm. XXXIX, Barcelona, 1975, pág. 94.
30. H. PANUM, op. cit. fig. 213, pág. 258.
31. J. M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, op. cit. pág. 94.
32. C. SACHS, op. cit. pág. 314.
33. M. BRENET, Diccionario de la Música, histórico y técnico, Ed. Iberia-Joaquin Gil, Barcelona, 1946, art. manicordio.

34. C. SACHS, op. cit. pág. 314.
35. H. PANUM, op. cit. pág. 325.
36. W. STAUDER, Les instruments de Musique, Paris, 1963, págs. 72 y 73.
37. C. SACHS, op. cit. págs. 315 y 316.
38. PENA y ANGLES, Diccionario de la Música, LABOR, Ed. Labor. Barcelona 1954, art. clavicordio.
39. W. STAUDER, op. cit. pág. 73.
40. H. RIEMANN, op. cit. págs. 32 y 33; C. SACHS, op. cit. pág. 315.
41. C. SACHS, op. cit. pág. 315.
42. H. PANUM, op. cit. págs. 322 y 323, figs. 261 y 262.
43. C. SACHS, op. cit. pág. 315.
44. PENA y ANGLES, Diccionario de la Música LABOR, op. cit. art. clavicordio.
45. H. PANUM, op. cit. fig. 265.
46. C. SACHS, op. cit. pág. 316.
47. H. PANUM, op. cit. pág. 329.
48. En este diccionario puede leerse: "Les monocordes, appelés aujourd'hui clavicordes... sont agréables quand on les joue tout seuls... c'est dommage que ces sortes d'instruments ne soient pas connus en France; on en fait d'excellents dans la haute Allemagne". En

efecto, sabemos que en Francia en el s. XVIII el clavicordio había decaído ante el auge de la espineta y el clavecín. En G. CHOUQUET, Le Musée du Conservatoire national de musique. Catalogue raisonné des instruments de cette collection. París, F. Didot, 1875, in 8º, pág. 87.

49. J. M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, op. cit. "Miscellanea Barcinonensia" núm. XXXIX, pág. 116.
50. J. M. LAMAÑA, La Música en la Casa de Barcelona, op. cit. págs. 51 y 52.
51. M. QUEROL GAVALDA, La Música en las obras de Cervantes, Barcelona, 1948, pág. 145.
52. C. SACHS, op. cit. pág. 326.
53. BOTTEÉ DE TOULMON, Dissertation sur les instruments de musique au moyen âge, en "Memoires de la Société royale des antiquaires de France", vol. XVII, París, 1844. Citado por A. SCHAEFFNER, Le clavecín, op. cit. pág. 2037.
54. C. SACHS, op. cit. pág. 327. Extrañamente este autor, al hablar del manuscrito encontrado por Bottée de Toulmon, no dice que es el mismo que contiene el tratado de música de Henry Arnault de Zwolle, y que él cita en su artículo sobre el clavicémbalo. ¿Lo ignoraría?
55. El texto latino es el siguiente: "Etiam posset fieri clavicordium quid sonaret ut dulce melos. Similiter

etiam posset fieri quod clavicordium sonaret ut clavicorbalum cum simplicibus cordis vel duplicibus..."

Ms. lat. 7295 de la Biblioteca Nacional de París. Citado por A. SCHAEFFNER, Le clavecín, op. cit. pág. 2037

56. J. M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, op. cit. núm. XXXVIII de "Miscellanea Barcinonensia" pág. 89.
57. J. GRASSINEAU, Musical dictionary, Londres, 1740, art. dulcimer. Citado por A. SCHAEFFNER, Le clavecín op. cit. pág. 2037.
58. F. KLUGE, Etymologisches wörterbuch der deutschen sprache, Berlín, 1967, art. Klavier; N. DUFOURCQ, Le clavecín, París, 1949, pág. 13.
59. N. DUFOURCQ, op. cit. pág. 12.
60. H. PANUN, op. cit. pág. 329.
61. A. SALAZAR, La Música en la sociedad europea hasta fines del s. XVIII, II, México 1944, pág. 229.
62. J. COROMINAS, Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana. Ed. Gredos, Madrid, 1974, art. tecla.
63. P. DE ALCALA, Arte para ligeramente saber la lengua arábiga y vocabulista arábigo en lengua castellana; 1505. Ed. facsímil, Nueva York 1928, en COROMINAS, op. cit.
64. VAN DER STRAETEN, La Musique aux Pays-Bas, Bruselas, 1888, vol. VIII, págs. 312-321.

65. COVARRUBIAS, Tesoro de la lengua castellana o española. Madrid, 1611. Ed. de Martín de Riquer, Barcelona 1943.
66. H. ANGLES, La Música en la Corte de Carlos V. Instituto Español de Musicología, C.S.I.C. Barcelona 1944, pág. 94.
67. C. OUDIN, Tesoro de las dos lenguas francesa y española, 2ª ed. París 1616, en COROMINAS, op. cit.
68. H. ANGLES, La Música en la Corte de Carlos V, op. cit. págs. 72 y 73.
69. COROMINAS, op. cit. art. tecla.
70. COVARRUBIAS, op. cit.
71. COROMINAS, op. cit.
72. C. SACHS, op. cit. pág. 318; N. DUFOURCQ, op. cit. págs. 226 y 227; BRAGARD y DE HEN, op. cit. págs. 54, 100 y 101.
73. N. DUFOURCQ, Le clavecín, Presses Universitaires de France. París, 1949, pág. 8.
74. N. DUFOURCQ, La Música, op. cit. pág. 226.
75. A. SALAZAR, La Música en la sociedad europea, II, op. cit. pág. 213.
76. C. SACHS, op. cit. pág. 324.
77. A. SCHAEFFNER, Le clavecín, en Encyclopedie de la Musique... dirigida por LAVIGNAC, vol. VIII, 2ª parte, op. cit. pág. 2036.

78. A. SALAZAR, La Música en la sociedad europea, II, op. cit. pág. 212.
79. F. MARTORELL I TRABAL, Inventari dels béns de la cam-
bra reyal en temps de Jaume II (1323), "Anuari de
l'Institut d'Estudis Catalans", IV (1911-12), pág.
560, en H. ANGLES, La Música a Catalunya fins al se-
gle XIII, op. cit. pág. 324.
80. A. C. A. Reg. 285, f. 184 v., en H. ANGLES, Ibidem..
81. N. DUFOURCQ, La Música, op. cit. pág. 70.
82. Esta grafía, citada por todos los musicólogos moder-
nos, al mencionar estos versos del poeta-músico Ha-
chaut, debe pertenecer a una nueva edición del poe-
ma, no señalada por ninguno de ellos, pues en la 1ª
edición de esta obra, realizada por M. L. de Mas-La-
trie, y publicada en Ginebra en 1877 por la "Socie-
té de l'Orient latin", vemos la grafía "eschaquier"
mucho más usual:

"Muse de blé qu'on prend en terre
Trepíé, l'eschaquier d'Engleterre"(v.1166-67)

 Edición citada por E. TRAVERS, Les instruments de
musique au XIV siècle d'après Guillaume de Machaut,
París, 1882; A. SALAZAR, La Música en la sociedad
europea, op. cit. tomo I, págs. 372 y 373, y tomo II
pág. 238 nota 18.
83. F. PEDRELL, Organografía musical antigua española,
Barcelona, 1901, pág. 68.
84. N. DUFOURCQ, La Música, op. cit. pág. 70.

85. C. SACHS, op. cit. pág. 319.
86. Lo Rey. En Pere ça Costa. Manamvos quencontinent nos trasmetats I sturment appellat exaquier le qual te en Berthomen de Castre cambrer nostre, et que y hayats una atzembla en que sia aportat et trossat, per tal manera que nos puxa trencar ni pendre algun damnatge.. (Villafranca del Panadés, 1387, Juan I), A.C.A. Col. de Cartas Reales, núm. 1954, folio 27 vº. Citado por F. PEDRELL, op. cit. pág. 65 nota.
87. Lo Rey. Entes havem que en Devesa ha I sturment semblant d'orguens que sona ab cordes, manamvos quel comprets et quel nos trasmetats de continent, empero fets lo stibar e plegar al dit Devesa, per tal quel nos puxen portar sens perill de trenquar... (Monzón, 1388, Juan I a Juan de Montra). A. C. A. Col. de Cartas Reales, núm. 1955, folio 108 vuelto). Citado por F. PEDRELL, ibidem.
88. Molt car frare. Segons que havem entes, vos havets un ministrer entrels altres que es abte de tocar exaquier (e) los petits orguens. E com nos lo desigem haver en nostre servey, pregamvos affectuosament quel dit ministrer lo qual es appellat Johan del orguens, e es germá de Gilabert, nostrer ministrer, nos vullats trasmetre sens falla, car grant plaher nos en farets. E si per aventura lo dit Johan no es ab vos, pregamvos, car frare, que li manets on que sia ab vos tra letra, que sen venga á la nostra cort, car nos

li farem dar semblants profits que donem als altres ministrers de casa nostra... Lo Sant Sperit sia vos tra guarda tot temps. Dada en Saragosa, sots nostre segell secret, a XIII dies de setembre de lany M.CCC.LXXXVIII. Rex Johannes - Dominus Rex mandavit mihi, P. de Beviure - Duci Burgundia. A.C.A. Col de Cartas Reales, núm. 1954, fol. 115. Citado por PEDRELL, op. cit. pág. 66 nota.

89. Lo Rey d'Aragó. Vezcomte... Part aço fets en tot cas ab lo dit nostre frare de Borgunya, quens lex Johan dels orguens, germá de Gilabert, et tenits manera ab lo dit Johan que venga á nostre servi, car nos li darem semblants profits que acostuman de donar als altres ministrers nostres, e aport sen lo seu exaquier e los petits orguens. E si lo dit Johan no era ab lo duch, fets ab ell que lui escribsca, de guisa que presentament lo puxam haver. E per tal com nos ab nostra letra nescrivim al dit duch, segons que per la copia açi inclusa porets veure. E aço avem fet per tal, que si vos no erets ab ell, li enviets la dita letra lla on sia, et façats en havernos lo dit Johan aquella diligencia quel pertany, car molt nos en complaurets... E digats al dit Johan que aport lo libre on te notes les estampides e les altres obres que sab sobrel exaquier e los orguens. (Zaragoza, 1388, Juan I al Vizconde de Roda). A.C.A. Col. de Cartas Reales, núm. 1954, fol. 150 vuelto. Citado por PEDRELL, ibidem.

90. E. TRAVERS, op.cit. pág. 25, nota 41.
91. VAN DER STRAETEN, La Musique aux Pays-Bas: Les musiciens neerlandais en Espagne, tomo VII, Bruselas, 1885, en F. PEDRELL, op. cit. págs. 67 y 68.
92. H. HICKMANN, Das Portativ, Kassel, 1936, en C. SACHS, op. cit. pág. 319.
93. BRAGARD y DE HEN, op. cit. pág. 54.
94. ANTONIUS DE ARENA, prefacio a su poema Ad suos compagnones, qui sunt de persona friantes, bassas Dansas et Branlos practilantes, París, 1574. Citado por A. SCHAEFFNER, Le clavecín, en Encyclopédie de la Musique..., dirigida por LAVIGNAC, op. cit. pág. 2038; N. DUFOURCQ, La Música..., op. cit. pág. 70.
95. A. PIRRO, Les clavecinistes, Ed. Laurens, París, 1926, págs. 6 y 7, en SCHAEFFNER, op. cit. pág. 2037.
96. C. SACHS, op. cit. pág. 320.
97. VAN DER STRAETEN, La Musique aux Pays-Bas, I. Citado por H. PANUM, op. cit. pág. 323, fig. 260.
98. M. BRENET, op. cit. lám. XXXIX 1.
99. C. SACHS, Real Lexicon der Musikinstrumente, Berlín, 1913, e Historia Universal de los instrumentos musicales, op. cit. pág. 320; Th. GEROLD, Histoire de la Musique, pág. 408, op. cit.
100. C. SACHS, Historia Universal... op. cit. págs. 320 y 321.
101. Fol. 128 r. Cod. Lat. 7295. Col. Biblioteca Nacional

- de París, en BRAGARD y DE HEN, op. cit. lám. II-10;
C. SACHS, Historia Universal... op. cit. pág. 321.
102. M. BRENET, Diccionario técnico de la Música, op. cit. art. espineta.
103. C. SACHS, Real Lexicon Musikinstrumente, op. cit. e Historia Universal... op. cit. págs. 319, 321 y 322.
104. C. SACHS, Historia Universal... op. cit. pág. 325.
105. La carta dice así: "El Primogénito Fray Pedro Ferran dec... Quanto a la nuestra ida a Aragón, vos respondemos que luego que Dios quiera que hayamos feytas nuestras bodas, iremos allá, si a Dios platze; exo mismo queremos que sepades que nos havemos havido agora VIII xantres muy buenos e hodimos missa todos dias cantada, porque vos rogamos que nos fagades ay-na acabar los órganos, e que nos embiedes el frayret xico con los ditos órganos e con el xiquier, et esto sin toda tarda. Dada en Perpignan, deis nostre sie-llo secreto al último día de octubre del año MCCCLXXIX. Primogénitus. Efuit directa fratri Pedro Ferrandi d'Yxart. Efuit missa mandato domini ducis". Citado por H. ANGLES, Historia de la Música medieval en Navarra. "Institución Príncipe de Viana". Dip. Fo-ral de Navarra. Pamplona, 1970, pág. 176.
106. F. PEDRELL, op. cit. pág. 64; C. SACHS, Historia Uni-versal... op. cit. pág. 319.
107. J.M.LAMANA, La Música en los últimos tiempos de la Casa de Barcelona, op. cit. pág. 54.

108. J.M.LAMANA, Ibidem.
109. A.SALAZAR, La Música en la sociedad europea, II, op. cit. págs. 214 y 215.
110. C. SACHS, Historia Universal... op. cit. págs.235 y s.
111. F. PEDRELL, op. cit. págs. 101 y s.
112. H. ANGLES, La Música en la Corte de Carlos V, Barcelona, 1944, págs. 21, 56 y 57.
113. J. M. LAMANA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia" XXXVIII. Barcelona, 1975, fig. 5.
114. W. STAUDER, Les instruments de Musique, Petite Bibliothèque Payot. París, 1963, pág. 45; F. PEDRELL, op. cit. pág. 60; F. SANTALICES, La zanfona, Lugo,1956, pág. 12.
115. Algunos autores, como E. BUHLE, Musiklischen Instrumente in den Miniaturen des früheren Mittelalters, Leipzig, 1903, y E. DE COUSSEMAKER, Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique... París, 1841, pl. II, nº 1, consideran el famoso manuscrito de S. Blas del s. VIII o IX, pero, posteriormente, se ha demostrado que es del s. XII-XIII. Así lo afirman M. F. W. GALPIN, Old english instruments of music, Londres, 1910 pág. 8 y H. PANUM, Stringed Instruments of the Middle Ages, Londres 1940, pág. 296. Cf. nota 58 del capítulo del arpa.
116. BRAGARD y DE HEN, op. cit. pág. 63; C. SACHS, Histo-

-ria Universal... op. cit. pág. 260.

117. F. SANTALICES, op. cit. págs. 23, 25 y 31.

118. C. SACHS, Historia Universal..., pág. 259.

119. BRAGARD y DE HEN, op. cit. pág. 63.

120. La forma en que se deben colocar las varillas para producir los ocho sonidos, es descrita por Odon de esta manera: "In primis a capite juxta primum plectrum, infra usque ad aliud plectrum, quod ponitur post rotulum, per duos passus metire, et in primo passu pone C. Secundus finit. A C ad finem metire per tria et quartus retro reddit G, a G ad finem per tres, et quartus retro pone D, a D ad finem per III et in primo passu pone a, de a ad finem pone III et in primo retro pone E. Et ab E ad finem per III in primo passu pone b. Item a C, ad finem per IIII, in primo passu pone b." En M. GERBERTUS, "Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum", T. I, St. Blasien, 1784, pág. 303.

121. El autor anónimo explica así la manera de colocar las varillas en su trabajo "Mensura organistri": "A C novem passus usque ad sustentationem chordae facies. Item a D novem passus. Item a C quator passus. Item a C tres passus. Item ab F quator passus, primus passus terminat in molle. Item ab E tres passus, primus passus terminat in b; quod si adhuc c. acutam quae diapason cum C sonat, ponere volueris, quator passibus a G, usque in finem dimensis C, supradictam

reperies." En M. GERBERTUS, "Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum", T. II, St. Blasien, 1784, pág. 286.

122. C. SACHS, Historia Universal... op. cit. pág. 260.
123. Este manuscrito fue destruido durante la guerra franco-germana, pero actualmente existen dos copias: una publicada en 1818, con comentarios de C. M. Engelhart, quien todavía tuvo el original a su disposición, y la otra es, en parte, copia de la anterior y, en parte, copia de unos dibujos aún existentes. Esta última fue publicada en 1878 por Keller y Sraub. En H. PANUM, op. cit. fig. 251.
124. C. ENGEL, A descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum, Londres 1874. En H. PANUM, op. cit. pág. 297.
125. En el pasaje donde describe al rey Blégabres como buen tañedor de diferentes instrumentos, aparece entre todos ellos la cinfonía:

" De gighe sot, de simphonie."

Verso 3769. Ed. Leroux de Lincy. En Th. GEROLD, Histoire de la Musique, op. cit. pág. 400.
126. En el primer cuarto del s. XIII, el poeta Giraud de Calanson la cita entre otros instrumentos que los juglares, si son buenos músicos, deben saber tañer:

" E far simphonía brogir..."

A finales del mismo s. XIII se menciona entre los

instrumentos de una fiesta en "Richard le Beau",
poema de Renaut de Beaujeu (ed. Föerster, v. 4125):

" Ces chytoles, ces chynphonies..."

En el s. XIV Eustache Deschamps, en su "Déploration
sur la mort de Machaut", igualmente la nombra:

" Rubebes, leuths, vïeles, simphonies..."

En Th. GEROLD, La Musique au Moyen Age, París, 1932,
págs. 390 y s.

127. H. PANUM, op. cit. pág. 299.

128. "Et s'avoit chascun d'eux après luy un Sergent
Qui une Chiffonie va à son col portant.
Et li deux Menestriers se vont appareillant,
Tous deus devant le Roy se vont Chiphoniant.
Et Mahieu de Gournay les va apperchevant,
Et les Chifonieux aloï priser tant,
En son coeur alloit moult durement gabant,
Et li Rois lui a dit après le gen laissant;
Et que vous semble, dit-il, sont-il bien souffisant?
Dist Mahieu de Gournay: Ne vous iray celant,
Ens ou pays de France, et ou pays Normant,
Ne vont tels instrumens fors aveugles portant,
Ainsi vont li aveugles et li pources truant,
De si fais instrumens li bourgeois esbatant
En l'appella de la un instrument truant,
Car il vont d'huis en huis leur instrument portant,
Et demandent leur pain, rien ne vont refusant,
Et quant li Rois l'oy, s'en ot le cuer dolant.
Il jura Jhésu-Crist, le père tout poissant,

Que ne le serviront jamais en lor vivant..."

CUVELIER, *La Vie vaillant du Guesclin*, v.10050 y ss.
en E. TRAVERS, op. cit. pág.23; DU CANGE, *Glossarium
mediae et infimae latinitatis*, T.VI, Graz 1954, pág.687

129. "Symphoniam putant aliqui viellam, vel rebecam quae minor est. At vero rectius existimatur esse musicum tale instrumentum quale sibi vindicaverunt specialiter ipsi caeci. Haec sonum reddit dum una manu revolvitur rota parvula thure linita, et per alteram applicatur ei cum certis clavibus chordula nervorum, pro ut in cithara, ubi pro diversitate tractuum rotae, varietas harmonia dulcis amaenaeque resultat." J.GERSON, *De Cantis, Opera omnia*, T. III, pág. 628. En E. DE COUSSEMAKER, *Mémoire sur Hucbald...* op. cit. pág. 176.
130. E. TRAVERS, op. cit. pág. 27, nota 8; Th. GEROLD, *La Musique au Moyen Age*, op. cit. pág. 391.
131. BRAGARD y DE HEN, op. cit. pág. 63.
132. J. SUBIRA, *Historia de la Música*, T. I. Salvat, Barcelona, 1947, pág. 260.
133. Así, en un glosario antiguo se lee: "Tibia, symphonia", o en otro del Maestro Ison: "Tuba, genus symphoniae". La lista se amplía con textos de Prudencio o de Fortunato. Ver DU CANGE, op. cit. pág.687
134. F. SANTALICES, op. cit. pág. 12.

CAPITULO VIII

Instrumentos cordados con mango

El laúd

Instrumentos cordados con mango

En los capítulos siguientes abordaremos el estudio de una serie de cordófonos que poseen unos elementos estructurales básicos, comunes a todos ellos:

Cuerpo o caja de resonancia.- Puede adoptar formas diversas. La tapa superior es la tabla de armonía donde se abren los orificios tornavoces. Generalmente a ella va su jeto el dordal, punto de partida de las cuerdas. También sobre ella se apoya el puente. La parte de la caja que está unida al mástil se llama "hombro".

Cuello, mango o mástil.- Es el lugar donde se pisan las cuerdas y puede tener diferente longitud, lo mismo que estar provisto o no de trastes.

Cabeza o clavijero.- Es el sitio donde terminan las cuerdas sujetas por clavijas y lo mismo que los otros elementos anteriores puede tomar distintas formas.

Cuerdas.- Su número es variable según los instrumentos. Se extienden en tensión sobre la tabla de armonía y el más til, paralelas a estos elementos. Van sujetas por un extre mo al cordal y por el otro al clavijero.

Como se puede comprobar muchos de los términos empleados en el lenguaje técnico para describir a estos instrumentos son los mismos que, en el lenguaje vulgar, se le aplican al cuerpo humano. Y es que el contorno de muchos modelos de cordófonos con mango son auténticos esquemas de la figura humana y, más concretamente, de la figura femenina, como ocurre, por ejemplo, con la guitarra y algunos tipos de fídulas. Existe, pues, un intento de antropomorfización en la estructura formal de dichos instrumentos.

Aunque, como hemos visto, los cordófonos con mango tengan unos rasgos morfológicos comunes, sin embargo varía el modo en que se produce el sonido. Unos son de cuerdas punteadas por plectros, otros de cuerdas pulsadas por los dedos y, por último, en otros las cuerdas son frotadas por la acción de un arco. Pero, durante gran parte del Medievo la técnica instrumental no era discriminatoria y un mismo instrumento se tañía de modo diferente, como se puede comprobar a través de numerosas representaciones plásticas. Sólo al final de este largo período y con el perfeccionamiento de los instrumentos se fueron delimitando las técnicas de los mismos.

Comenzaremos por los instrumentos punteados ya que su origen es mucho más antiguo que el de los de arco.

EL LAUD

Etimología..- El término laúd proviene del árabe "ūd" 'laúd', más el artículo arábigo "al" aglutinado.

El sentido principal que, generalmente, se le da a "ūd" es 'madera', pero C.Sachs (1) precisa más dándole el sentido de 'vara flexible'.

Debido al sonido gutural fuerte con el que comienza la palabra, los españoles medievales percibían una especie de 'a' profunda, lo que originó la transcripción "alaúd" en el primitivo castellano. También los portugueses tienen una forma semejante: "alaúde". La pronunciación culta es "laúd" que fue establecida en el s.XVII, pues desde fecha temprana, existió una pronunciación vulgar con diptongo, es decir, "láud", que actualmente prevalece en gran parte de América (2) En catalán es "laúd", en francés "luth", en italiano "liuto", en alemán "laute", y en inglés "lute"

Algunas veces, bajo la denominación general de "tipo laúd" se designan todos los instrumentos cordados con mango, mientras que los que carecen de este elemento están incluidos en el "tipo lira". Naturalmente los primeros tienen menos cuerdas que los segundos, ya que los distintos sonidos se producen acortando las cuerdas en el mástil mientras que los del "tipo lira" tienen una cuerda por cada sonido (3).

Estructura..- El laúd, que cuenta con una dilatada historia, ha sufrido a través de ella numerosas transformaciones. Los diferentes grupos étnicos que lo han adop -

-tado al asimilarlo a su peculiar carácter musical, han ido modificando sus rasgos morfológicos e introduciendo una serie de mejoras técnicas. Será a fines de la Baja Edad Media cuando se fijen ya sus características morfológicas constituyendo así lo que llamaremos el laúd clásico, que ha llegado hasta nuestros días sin muchos cambios. No obstante, existieron algunos tipos de laúdes que fueron adquiriendo unas características propias hasta el punto de que se desgajaron del tronco principal constituyendo así instrumentos independientes y realizando su propia trayectoria.

Así pues, existen diferentes tipos de laúdes, según las épocas y los países, que se distinguen por las características morfológicas de los diversos elementos estructurales que los constituyen. Podríamos establecer cuatro tipos de laúdes claramente diferenciados:

Laúd de largo mástil.— Tiene una caja pequeña y abombada con la tapa armónica piriforme u ovoide. En el centro de ésta se abre un oído circular de medianas proporciones, en algunos casos. Otras veces hay sólo unos pequeños puntos, dos o cuatro. El cuello es muy largo y no posee clavijero. Por eso las clavijas se insertan en el mango, unas por el frente y otras por los lados formando una T. Es lo que C. Sachs (4) llama posición "mixta". Tiene pocas cuerdas, de dos a cinco, que se puntean por medio de un plectro. En el mango se atan unos cuantos trastes de tripa.

Laúd corto.— En él la caja abombada se adelgaza hacia el clavijero formando un mástil muy corto. El instrumento estaba realizado en una sola pieza de madera incluido el

mango. El cordal se encontraba en la parte inferior de la caja, porque la tabla de armonía era de piel. El clavijero tenía forma de hoz con clavijas laterales. Este tipo de laúd por su especial desarrollo y porque en el s.XV se convirtió en la "mandora", instrumento con unas características bien definidas, lo estudiaremos en el apartado siguiente.

Laúd árabe.— Posee una caja muy voluminosa y abombada, de madera, que se afina hacia el clavijero constituyendo el cuello. El clavijero está doblado hacia atrás formando ángulo con aquél. Las clavijas son laterales y, como la tabla de armonía es de madera, el cordal está sobre ella siendo éste uno de sus rasgos más distintivos.(5) Poseía cuerdas dobles de tripa o de seda, cuatro o cinco pares. Carecía de trastes, quizá por la dificultad que entrañaba atarlos a un mástil no muy definido y con un dorso convexo. Sobre la tabla de armonía se abrían unos oídos con figuras de media luna en unos casos y con figura de M muy abierta en otros.

Laúd clásico europeo.— Deriva del anterior, pero en él se introdujeron una serie de modificaciones tendentes a su mejora técnica. El cuerpo, que seguía siendo muy abombado hasta el s.XV, se alargó hasta alcanzar la forma piriforme. El dorso estaba constituido por delgadas duelas o costillas que se curvaban una a una al calor y se ensamblaban por medio de trozos de tela, papel o pergamino encelados. Su número era variable, oscilando entre nueve y treinta y tres. Se estrechaban en la parte superior para unirse al taco de madera que fijaba el mástil.

La tabla de armonía era muy delgada (1,5 ó 2 mm.) y su espesor disminuía hacia el lado de las cuerdas más agudas. Estaba reforzado interiormente por unas piezas transversales de madera, no muy gruesas, de 4 a 8. En el centro se abría un enorme oído circular equidistante del nacimiento del mástil y del cordal. Estaba decorado con un artístico rosetón recortado en la misma madera de la tabla. Sobre ésta y por medio de unas piezas interiores se fijaba el cordal, que hacía las veces de puente, tenía forma de varilla y se hallaba a corta distancia del borde inferior de la tapa. En los instrumentos más ricos la tabla se adornaba con taraceas o pinturas.

El mástil era corto y ancho, siendo su grosor mayor en la parte de unión con la caja. Este ensamblaje se realizaba por medio de un plinto interior, llamado "tasseau" por Mersenne, cuya misión era la de equilibrar la tensión de las cuerdas. El mástil era plano en su cara anterior y redondeado en la posterior. A medida que aumentaba el número de cuerdas se ensanchaba el mango para darle cabida a todas. Sobre éste se extendía el batidor o diapasón que prolongaba el plano de la tabla de armonía y que estaba dividido en casillas por los trastes. Estos, que se arrollaban al mástil, también se denominaban ligaduras o tonos y su objetivo consistía en marcar el lugar exacto donde los dedos debían pisar las cuerdas para conseguir el sonido deseado. Eran de tripa y a principio del s. XV sólo eran cuatro, aumentando gradualmente a ocho hacia 1520. Posteriormente, y en algunas ocasiones, podían ser nueve o diez. Estos trastes suplementarios constituidos por fi-

-nas varillas se encolaban al batidor, pues los de tripa tenían el inconveniente de que se aflojaban y cambiaban su posición en el mango. En la unión del mango y el clavijero se colocaba una cejalla de marfil.

El clavijero estaba doblado hacia atrás y configuraba con el mástil un ángulo recto. Las razones de esta posición respondían a un doble fin: resistir la gran tensión de las cuerdas y asegurar el buen equilibrio del instrumento en la posición de toque. Muchas veces el clavijero se vaciaba para disminuir su peso. Lateralmente se fijaban a él las clavijas (6).

El material empleado en la construcción del laúd era la madera. La tabla de armonía se hacía de madera resinosa y las costillas, generalmente, estaban constituidas por finas láminas de sicomoro. En los instrumentos más ricos se sustituía éste por maderas exóticas como el ébano, el palisandro, el ciprés, el sándalo o incluso marfil o ballena. Se perfeccionó tanto la construcción que se llegó a hacer las costillas de dos maderas diferentes alternándolas. Muchas veces éstas se separaban por filetes orlados y los contornos de la tapa y de la roseta, lo mismo que el mango, se adornaban con incrustaciones de nácar o marfil.(7)

El batidor se hacía de una madera dura generalmente de ébano.

Las cuerdas, de tripa de cordero o carnero, eran cuatro afinadas en forma de dos cuartas separadas por una tercera. A mediados del s.XIV se doblaron, siendo afinadas al unísono para aumentar su sonoridad. En el s.XV se le añade

una quinta cuerda, simple, en el registro agudo, y medio siglo más tarde aparece una sexta doble en el grave. De esta manera queda constituido el laúd clásico con once cuerdas: cinco dobles y una sencilla, es decir, seis "órdenes", "coros" o "rangos". La cuerda simple aguda se utilizaba para cantar y realizar delicadas notas de adorno. La afinación, entonces, comenzaba por la más grave y quedaba del modo siguiente: sol_1 , do_2 , fa_2 , la_2 , re_3 , sol_3 . Como se puede comprobar son dos cuartas seguidas de una tercera y seguida, a su vez, por dos cuartas. Las cuerdas de los tres órdenes más graves eran de distinto diámetro de tal manera que una de cada par diera la octava grave de la otra. Los otros dos órdenes estaban afinados al unísono. Esta es la afinación clásica, pero, posteriormente, se modificó, lo mismo que el número de cuerdas (8). Afinar y mantener la afinación del laúd era muy difícil y había pocos tañedores que supieran hacerlo bien. La causa era la fragilidad de las cuerdas de tripa y su sensibilidad a la menor variación de temperatura y de humedad. Esta dificultad se ha paliado en la actualidad con el uso de las cuerdas de nylon que son más resistentes (9).

El laúd a lo largo de la Edad Media se tañía con plectro pero, al llegar el s. XV, se abandona paulatinamente el uso de éste y comienza a pulsarse con los dedos, pues esta nueva técnica acarreaba múltiples ventajas. Es la época del auge de la polifonía y con el empleo de los dedos se podían hacer sonar varias notas al mismo tiempo y distinguir las diferentes voces de una composición. El plectro, en cambio, sólo permitía realizar melodías o, todo lo más,

acordes arpegiados obtenidos por punteo de las cuerdas de un modo sucesivo. No obstante, durante bastante tiempo coexistieron las dos técnicas ya que cada una tenía un destino diferente. Cuando el laúd formaba parte del conjunto instrumental se utilizaba el plectro, lo mismo que al acompañar a la voz. En cambio, en el papel de instrumento solista se pulsaba con los dedos (10). Y este papel lo adquirió en el Renacimiento. Estaba considerado como uno de los instrumentos polifónicos más importantes de la época.

El laúd se podía tocar sentado o de pie. En la primera postura uno de los flancos descansaba sobre las rodillas del ejecutante y la parte trasera de la caja quedaba pegada al pecho del mismo. Esto ocurría con los instrumentos de grandes dimensiones. Los pequeños se sostenían junto al pecho y no necesitaban ningún otro tipo de apoyo o sujeción, pues solían ser muy ligeros. La mano izquierda acortaba las cuerdas en el mango con cualquiera de los cuatro dedos excluyendo el pulgar. Este se apoyaba ligeramente en la parte posterior, redondeada, del mástil pudiendo deslizarse según lo requiriera el movimiento de la mano. La derecha sostenía el plectro que rasgueaba las cuerdas. Solamente en algunas representaciones la manera de sostener y tocar el instrumento es justamente la contraria, hecho que se debe a la ignorancia o descuido de los artistas al reproducir la realidad.

Origen y evolución.— Cuando el laúd llega a España en el s.VIII con los árabes poseía ya una larga y brillante trayectoria. Desde su lejano nacimiento en Mesopotamia en el tercer milenio antes de nuestra era hasta el instrumento perfeccionado del Renacimiento, origen de toda una literatura musical de gran calidad, el laúd se había extendido por los tres viejos continentes y había configurado una amplia y variada familia.

El tipo más antiguo es el laúd de largo mástil que derivó, probablemente, del arco musical y al que se le añadió un resonador en uno de sus extremos. Todos estos instrumentos primitivos tenían cajas pequeñas ovales o piriformes y un cuello muy largo, con una longitud de dos o tres veces el largo de la caja (era en realidad una especie de palo). Este cuello atravesaba la caja en sentido longitudinal y sobresalía por su extremo inferior. Las dos o tres cuerdas que poseía eran atadas sin clavijas a la parte superior de aquél y las puntas quedaban colgando. La tabla de armonía estaba formada por un parche de piel y en ella y, sólo en algunos casos, se abrían unos pequeños oídos. La primera representación de un instrumento con mango data del año 2.500 a J.C. y se puede ver en manos de un pastor de ovejas en una pequeña terracota hallada en la antigua Nippur (Baja Mesopotamia), actualmente en el Museo de Filadelfia (11). Un instrumento similar y también en manos de un pastor se encuentra en otra placa de terracota procedente de Babilonia y actualmente en el Museo Británico, de comienzos del segundo milenio (12) Debido al desgaste del material en el que están grabados

apenas se perciben detalles. Por el contrario, otra plaquita de barro cocido de comienzos del segundo milenio, también procedente de Babilonia (Museo del Louvre), presenta un laúd muy bien conservado que muestra tres cuerdas, cuatro pequeños oídos y en sus lados se inician unas ligeras escotaduras (13). Escotaduras muy acentuadas pueden apreciarse en otro instrumento del mismo tipo en una manifestación artística de otra cultura, la hitita. En uno de los relieves de ortostatos del palacio de Alaca-Höyük (s.XIV a J.C.) que se encuentra actualmente en el Museo Arqueológico de Ankara (14) se observa un músico de pie portando un pequeño laúd de largo mástil. Este, que atraviesa toda la caja, es ligeramente curvado y está dividido de una manera regular por una serie de muescas, lo que indica la existencia de una escala graduada. Al final del citado mástil cuelgan dos especies de cintas que demuestran la presencia de dos cuerdas. Estas son punteadas por un plectro que está atado al instrumento por medio de un cordón. En la tabla de armonía y a ambos lados de las cuerdas se abren cinco pequeños oídos.

A la vista de estos testimonios podemos afirmar que el laúd, al igual que el arpa y la lira, nació en la civilización sumeria. Su nombre en esta lengua "pan-tur", etimológicamente 'pequeño arco', indica claramente su origen. C.Sachs (15) duda entre una procedencia asiria o capadocia. Pero si seguimos la trayectoria espacial y cronológica de las representaciones, podemos establecer una línea clara SE - NW en el mapa del occidente asiático, es decir, que el laúd inventado en la baja cuenca del Tigris y Eufrates

-tes por una de las culturas más antiguas, la sumeria, fue transmitido a otros pueblos del norte paralelamente a su hegemonía política. En contraposición a la lira y al arpa el laúd entre los sumerios y los amorritas, que constituyeron la primera dinastía babilónica, no gozó de una alta consideración social. Era, simplemente, un instrumento popular en manos de pastores y gente del bajo pueblo. Fue con los hititas, que probablemente tomaron el laúd en sus incursiones a Babilonia, cuando alcanzó una gran estima según lo muestra el relieve del palacio de Alaca-Höyük, donde aparece en manos de un músico profesional durante un desfile o procesión. Con la pérdida de su poderío los hititas no dejan de cultivar este instrumento, pues unos siglos más tarde lo vemos reaparecer en uno de los relieves en piedra del palacio de Zincirli (antigua Sam'al), capital de uno de los principados del período neohitita. Esta vez su caja es mucho más pequeña y está apoyada sobre las rodillas del tañedor sentado, mientras el largo mástil con trastes está casi vertical quedando su parte superior frente a los ojos del músico que contempla las evoluciones de su mano izquierda. H. Panum (16) la fecha hacia el 1.500 a J.C., pero nosotros la rebajamos hacia el s. IX a J.C., época de florecimiento de esta ciudad neohitita.

Las civilizaciones posteriores como la siria y la persa también adoptaron este instrumento. Como prueba tenemos un relieve de Nínive (actual Quyunyiq) del s. VII a J.C. que se encuentra en el Museo Británico y un sello persa del s. VI a J.C. (17). En la primera se muestra a un

músico de pie ante dos bailarines disfrazados con pieles de león. El único detalle que puede apreciarse del instrumento es la presencia de dos cordones colgando del extremo del mástil, testimonio de la existencia de dos cuerdas. La segunda representación es tan pequeña que apenas puede percibirse un instrumento con mango. Lo tañe un músico de pie ante una diosa sentada que, a su vez, toca el arpa.

Si bien el laúd se expandió por toda el Asia anterior con más o menos suerte durante la antigüedad, fue en Egipto donde adquirió una gran preponderancia. Lo vemos en múltiples representaciones tañido, en la mayor parte de ellas, por mujeres. Fue a comienzos del Imperio Nuevo cuando Egipto penetró en el Este y tomó contacto con la cultura de Mesopotamia. La música egipcia, entonces, se deja influir por aquélla y su instrumentario se enriquece. Entre los nuevos instrumentos adoptados se encontraba el laúd. Este tenía una caja abombada de madera, de forma oval o piriforme. Sólo en dos casos la caja presenta escotaduras siendo, por tanto, aguitarrada. La colocación del mástil era diferente a la de los instrumentos asiáticos. En éstos atravesaba toda la caja y sobresalía por su extremo inferior. En cambio, en los egipcios terminaba dentro de la caja y se sostenía en su sitio por medio de piezas transversales. Así puede verse en un instrumento hallado en la tumba de un músico de la XVIII dinastía, actualmente en el Museo de Berlín (18) y del que sólo se conserva su armazón. Esta innovación egipcia influyó en algunos instrumentos asiáticos posteriores ya que en un laúd piri-

-forme grabado en una plaquita de terracota, hallada en Susa y fechada hacia 1.300 a J.C. (Museo Arqueológico de Teherán), el mástil sólo llega a la mitad de la caja (19)

Algunas veces, en los laúdes egipcios para fijar mejor el mástil se metía y sacaba una o dos veces por el parche que hacía de tabla de armonía, al igual que se pasa un hilo por una tela. Este sistema puede observarse claramente en varias pinturas. Sirva de ejemplo la de una tumba de la XVIII dinastía en Tebas (20). En este mismo instrumento y en otros se aprecia como en el parche se recortaba una abertura triangular o circular por donde se introducían las cuerdas para atarlas al extremo del mango que, naturalmente, estaba dentro de la caja. Tenemos así constituido un incipiente cordal. El número de cuerdas será variable. Generalmente dos o tres y sólo en algunos casos cuatro o cinco. Los extremos de estas se arrollaban a la parte superior del mango por medio de correas que terminaban en borlas. Sustituían estas a las largas cintas de los instrumentos asiáticos que, en realidad, sólo eran los extremos de las cuerdas sueltos.

Otra novedad de los laúdes egipcios que va a repercutir en los instrumentos posteriores medievales es la exigencia, en algunos de ellos, de una talla con cabeza humana o de animal en el final del mango.

Al igual que los instrumentos asiáticos en la tabla de armonía se abrían pequeños orificios, dos o cuatro, y las cuerdas se punteaban por medio de un plectro. En la obra de H. Panum (21) se reproducen doce laúdes egipcios escalonados cronológicamente desde el comienzo del Imperio Nuevo hasta el período Saita. Puede apreciarse en e-

-llos todas las características anteriormente descritas.

En contra de la opinión de Gevaert (22) y Kendall (23), los griegos y romanos adoptaron y cultivaron los instrumentos con mango, si bien en menor medida que las liras y cítaras. Efectivamente, existen unas cuantas representaciones escultóricas con laúdes que son testimonio de su uso en la civilización grecorromana, aunque lamentamos que aquéllas sean tan escasas, lo que no nos permite un estudio completo de estos instrumentos en la cultura clásica.

En Grecia sólo encontramos un laúd de mango largo en el fragmento de un relieve hallado en Mantinea (Arcadia), fechado en el s. IV a J.C. Se le atribuye a un discípulo de Praxiteles (24). El instrumento está deteriorado por lo que no se pueden ver detalles. Sólo se conserva parte del mástil que es largo y estrecho, y la caja. Esta es pequeña, abombada, y como innovación presenta una figura exagonal que volveremos a ver en instrumentos medievales. Reposaba sobre la rodilla derecha de la musa que puntea sus cuerdas por medio de un plectro.

Los otros tres laúdes que aparecen en la escultura griega son cortos y, por lo tanto, los citaremos más adelante.

Los griegos denominaban a los laúdes con el nombre autóctono *παλινδρον* o con el extranjero *πενδορα*. El primero indicaba el número de cuerdas. El segundo se derivaba del sumerio "pan-tur" y lo mismo que el instrumento lo tomaron de las poblaciones del Asia Menor. Este último nombre pasó al ámbito latino, por una parte, convirtiéndose en la "pandura", que designaba cualquier instrumento con

mango y, de otra parte, a la órbita árabe cambiando su consonante labial inicial por una dental: "tanbura" o "tanbur". Este vocablo aún pervive en extensas áreas para designar al laúd de largo mástil.

Entre los griegos el laúd estaba considerado como un instrumento extranjero. Algunos atribuían su invención a los egipcios, Pitágoras a un pueblo del nordeste y otros, como Pollux (25), a los asirios.

De los romanos no conservamos testimonios escritos sobre los instrumentos de mángo, pero sí varias manifestaciones plásticas donde aparecen diferentes tipos de estos instrumentos, algunos de ellos difíciles de clasificar. Dos de estos cordófonos, esculpidos en sarcófagos, actualmente en Roma y en el Museo Británico (26), presentan rasgos que pueden relacionarse con el laúd largo asiático. Sus cajas son pequeñas y poseen un mástil desproporcionadamente largo. En el sarcófago romano sólo se ve el contorno del instrumento. En el del Museo Británico el mástil es muy ancho y termina en un clavijero en forma de almenas. Estas dos últimas características son hasta ahora desconocidas. Un tercer instrumento, que por su forma puede vincularse a los dos anteriores, se encuentra tallado en una estela funeraria del Museo de Mérida. Una mujer puntea sus cuatro cuerdas. El clavijero es plano y parece prolongación del mástil, que es bastante ancho en comparación con la pequeña caja ovoide.

Los tres laúdes representados en sarcófagos, uno del Museo de Arlés -que pertenece ya al Bajo Imperio-, otro de Herculano (27) y el tercero del Museo de Letrán (28) se

asemejan al tipo de laúd medieval. Los dos primeros tienen un dorso muy abultado, un mástil de mediano tamaño y tres clavijas. El segundo es más elegante, su caja menos abombada, pero no se puede apreciar el número de cuerdas.

Debemos incluir aquí un instrumento híbrido. Su figura es semejante a la del laúd, mientras que la forma de manejarse es cercana a la de la cítara. En efecto, posee una pequeña caja de resonancia, ovalada y abultada, y un largo y ancho mástil. Sobre éste se extiende un gran número de cuerdas, de siete a nueve, que no terminan a la misma altura, sino que dibujan en el mango una pequeña diagonal, indicando así su diferente longitud. Por el otro extremo las cuerdas se anudan a un cordal fijo sobre la caja quedando las puntas sueltas y dando la apariencia de un fleco. El instrumento se sostiene vertical con la mano izquierda, mientras el extremo superior del mango se apoya en el hombro izquierdo del ejecutante. La mano derecha pulsa las cuerdas directamente con los dedos. Por lo tanto, éstas no son acortadas, sino pulsadas al aire, característica ésta propia de las cítaras.

Se conservan cuatro representaciones de este singular instrumento. Dos de ellas pertenecen a sarcófagos del Louvre. La tercera a otro sarcófago de la Catedral de Agrigento y la cuarta al sarcófago 128 del Museo de Letrán. Los arqueólogos los han fechado entre el siglo II y el siglo IV de nuestra era. Es muy probable que los romanos tomaran este instrumento del Asia Menor al entrar en contacto con los pueblos de esta zona y anexionarlos al Imperio, ya que, según parece, este extraño instrumento tuvo su ori

gen en Magnesia. Así informa un manuscrito persa del año 1345 que lo describe como "una combinación del 'rubâb', el 'qânun' y la 'nuzha'", es decir, de un laúd y dos cítaras. Recibía el nombre de "mugni" y en una ilustración puede verse su semejanza con los instrumentos romanos anteriormente descritos (29).

Aunque los árabes conocieron en un período preislámico lejano el laúd de largo mástil con parche de piel, al que denominaban "mizhar", con la introducción del islamismo y su consiguiente expansión por el Asia central adoptaron el "tanbur" persa del que existían dos variedades. La primera en orden cronológico fue el "tanbur almi zani", es decir, laúd medido. Posteriormente recibió el nombre de "tanbur de Bagdad". Sus dos cuerdas estaban divididas, de un modo teórico y por regla métrica, en cuarenta partes iguales (quizá correspondía a una antigua unidad de medida mesopotámica). Pero curiosamente sólo se utilizaban las primeras cinco partes, que estaban marcadas por medio de trastes de tripa. Cada parte correspondía a un cuarto de tono y éstos eran desiguales. Como la segunda cuerda se afinaba sobre el segundo traste de la primera, el ámbito del instrumento sólo era de una tercera menor. Esta afinación preislámica se abandonó hacia el s. X.

La otra variedad llamada "tanbur de Jorasán", región del nordeste del Irán, tenía las divisiones hechas por regla musical y podía realizar una escala enarmónica de 17 grados. Actualmente el "tanbur" tiene clavijas laterales propias del ámbito árabe-persa y posteriores del turco.

En Persia el instrumento se designaba con un sufijo, "tar", que significaba 'cuerda' precedido de un prefijo que indicaba el número de ellas. Así, "dutār" con dos cuerdas; "setār" con tres; "chartār" con cuatro; "panchtār" con cinco y "shashtār" con seis.

Como instrumento popular subsiste en el norte de Africa (Marruecos, Egipto, Sudán) el "gunbri" derivado, claramente del laúd largo egipcio. Su caja pequeña piriforme u ovoide se construye, algunas veces, con los elementos más diversos, como caparazones de tortuga, cáscara de coco, etc. Este tipo de caja fue el resultado de las modificaciones que realizaron los árabes en el s.VII; al conquistar todo este territorio, pues los pueblos de Marruecos, Senegal, Gambia y Sudán habían convertido el laúd egipcio en un burdo instrumento con una caja pesada en forma de artesa(30).

El término "gunbri" empleado por los sudaneses y recogido por los árabes del norte de Africa desciende etimológicamente de "tanbur" y, por lo tanto, del sumerio "pan-tur" (pntr-tnbr-gnbr), pues las consonantes oclusivas en los tiempos antiguos y medios se confundían. En el s.IX fue descrito este instrumento como "Kitāra Kināwa", es decir, "cítara negra". El instrumento tiene actualmente dos cuerdas, sujetas por dos clavijas de madera insertas directamente en el mango, una frontal y otra lateral. Aunque C. Sachs (31) afirma que la adjunción de clavijas insertas directamente en el mástil se realizó en el s.VII con la conquista musulmana, lo cierto es que existen testimonios anteriores de esta mejora técnica. En un mosaico descubierto en la nave de una iglesia en Qasr el Lebia,

al oeste de Cyrene (Libia), fechado en el s.VI, se encuentra un laúd de largo mástil con una pequeña caja, cuatro cuerdas y clavijas en el cuello en forma de T, es decir, unas frontales y otras laterales, igual que en los instrumentos actuales. Esta forma tiene antecedentes en Bizancio, pues en un mosaico del s.V, procedente del antiguo palacio imperial de Estambul, aparece un laúd con la caja en forma de azada, un palo redondo que la atraviesa y sobresale por su parte inferior como cuello y tres cuerdas con sus correspondientes clavijas, dos insertas en el frente y una por un flanco del cuello (32). Otro instrumento muy parecido al anterior pero con trastes está representado en uno de los frescos del palacio de Quseir Amra (Jordania), mandado construir por el califa al-Walid en el siglo VII (33). En Bizancio se siguió cultivando este tipo de laúd unos siglos más tarde, según se deduce de las afirmaciones de Al-Khwarizmi en el s.X, que decía que la "qītāra" era un instrumento de los griegos y que se parecía al "tanbur".

En los tiempos de Al-Farabí, (hacia el 950), el "tanbur" tenía dos cuerdas, en algunos casos tres, y cinco trastes en la parte superior del mango. En el s.XIII Saffi ed-Din en su tratado "Kitab al-adwan" lo describe con dos cuerdas afinadas a la distancia de cuarta justa, y trastes. La forma de la caja se asemejaba ya a la del laúd con cordal frontal.

A fines del s.XV penetra por el sur de Italia y Sicilia un laúd de largo mástil, que recibe el nombre de "colascione". Este término es el aumentativo de "collo",

es decir, cuello, y junto con el instrumento llega a Francia y Alemania en el s.XVIII. El "colascione" poseía una caja abombada, con tapa en forma de almendra y un rosetón en el centro de ella. El mástil era desproporcionadamente largo, con trastes movibles y el clavijero en forma de hoz con clavijas laterales rematado por una cabeza de animal (34).

Junto al laúd de largo mástil, cuya trayectoria por la Antigüedad hemos seguido hasta ahora, encontramos desde fechas tempranas un laúd corto, derivado probablemente del anterior. La supresión del largo mango condujo a la prolongación y simultáneo adelgazamiento de la caja, que, así, en una sola pieza, conformaba un cuello corto y no definido, donde se pisaban las cuerdas. La silueta, pues, de estos instrumentos era claramente piriforme, pero en algunos ejemplares la caja era tan estrecha que semejaba un basto. Constaba generalmente de tres cuerdas que se ataban al extremo inferior de la caja, ya que la tapa armónica, al ser de piel, no podía sostener el cordal. Estos pequeños instrumentos tenían ya clavijero. Este era inclinado hacia atrás para asegurar mejor la tensión de las cuerdas y las clavijas se insertaban en él lateralmente.

Existía una diferencia fundamental de tipo musical entre las dos variedades de laúd conocidas en el mundo antiguo: en el laúd largo se obtenía la escala melódica por el acortamiento de una sola cuerda, mientras que la otra u otras servían de acompañamiento; en cambio, en el laúd corto se utilizaban todas las cuerdas consecutiva-

mente para formar la escala.

Los primeros vestigios de este laúd corto los hallamos en unas figuritas elamitas del s.VIII a J.C. de enterradas en Susa, pero apenas pueden apreciarse detalles de los instrumentos. C. Sachs (35) afirma que no hay más testimonios entre estas manifestaciones tempranas y las posteriores que aparecen muchos siglos después en Gandhara. Sin embargo, H. Panum (36) reproduce tres esculturas griegas donde se pueden apreciar estos cordófonos. La primera fue descubierta en Tanagra y está fechada en el s.IV a J.C. Sólo se ve el contorno del instrumento cuya caja está apoyada sobre el pecho de la ejecutante, que pulsa las cuerdas con los dedos. La segunda escultura es de Myrina y data del s.II a J.C. El laúd es de dimensiones mayores que el anterior y es punteado con plectro. La caja descansa sobre el hombro derecho del músico que la sostiene oblicuamente. Ambas egtatuas se encuentran actualmente en el Louvre. La tercera, del Museo Arqueológico de Stuttgart, es una figurilla de terracota hallada en Alejandría y perteneciente a la época helenística. Representa a un amorcillo tañendo con un plectro las tres cuerdas, perfectamente grabadas, de un laúd corto. Los tres instrumentos que acabamos de citar carecen de cordal estando sus cuerdas sujetas al extremo inferior de la caja. Sus clavijeros están doblados hacía atrás, con clavijas laterales, y sus contornos semejan un basto.

Estos laúdes cortos llegaron a Grecia procedentes del Irán, lugar de origen y centro de irradiación hacia

todos los confines del mundo antiguo. Asimismo fue en esta región donde se llevaron a cabo las primeras transformaciones y mejoras del instrumento.

No encontramos más representaciones de este laúd corto, con parche como tabla de armonía y, por lo tanto, sin cordal frontal hasta la época islámica. Entonces aparece en el cercano Oriente con un clavijero en forma de hoz. Los árabes no solamente adoptaron el instrumento persa, sino que lo llevaron a puntos muy alejados de su lugar de origen, como a las Célebes por el este, a Madagascar por el sur o a la Europa occidental por el oeste (37). Su ulterior desarrollo en este último lugar lo estudiaremos en el apartado siguiente.

Una variedad del laúd corto surge en época temprana y va a convertirse en el instrumento clásico del Islam: es el laúd con cordal frontal. Poseía una delgada tabla de armonía, de madera, material que se empleaba para el resto de la caja, que era más ancha para dar cabida a cuatro cuerdas y a la pieza que las sostenía, es decir, el cordal. En la tabla había dos o cuatro orificios en forma de media luna o de línea quebrada. Los restantes rasgos no diferían de los del laúd corto, en un principio. Será unos siglos más tarde cuando el mástil se independice de la caja y aparezca el rosetón en el centro de la tabla.

Las primeras manifestaciones plásticas de este laúd las encontramos en el arte greco-búdico del Gandhara de la época Kushana (38). Allí artistas muy helenizados plasmaron escenas de danza, que son acompañadas por la música de laúdes de cuerpo piriforme y tañidos con plectro por

ejecutantes femeninas. Este laúd llegó a la India procedente del Irán, ya que no hay suficientes elementos para determinar un origen autóctono, y en la región de Gandhara desarrolla una curiosa variedad que no tiene paralelo en otras regiones: es el contorno partido que forma una especie de lengüeta en la parte superior de la caja donde comienza el mástil. Este tipo aún subsiste en algunas regiones de la India, Afganistán y la meseta de Pamir, y recibe el nombre de "rabôb" o "sarôd".

El laúd con cordal frontal y contorno ahusado llega a la China durante la dinastía Han (206 a J.C. - 220 d. J.C.) debido a las incursiones que este pueblo realizó hacia el oeste alcanzando incluso el mar Caspio. Aquí recibe el nombre de "p'i-p'a". Y, por otra parte, lo vemos en siglos posteriores (V al VII d. J.C.) en frescos del Turquestán ruso (39). En la época sasánida la caja de este instrumento adquiere un grueso volumen, como puede observarse en los vasos de plata encontrados en Irbit (sur de Rusia) y fechados entre el s. IV y el VII d. J.C. (40).

Ya vimos que los árabes conocieron, en un período preislámico lejano, el laúd de largo mástil, al que denominaban "mizhar", especie de "tunbur" con parche de piel. Con la introducción del islamismo los árabes se expanden por todo el mundo antiguo y entran en contacto con las más viejas civilizaciones, cuyo arte musical había alcanzado un alto grado de desarrollo. El movimiento de esclavos que originan las conquistas contribuye poderosamente al esplendor y auge de la música árabe. Esta se conforma como "una síntesis histórica de creencias mitológicas, astrológicas

y psico-religiosas del Oriente antiguo. De su estado arcaico, la música árabe evolucionará bastante rápidamente hacia estructuras más rebuscadas, más variadas, y al mismo tiempo más refinadas" (41). Algunos de estos esclavos venidos del ámbito persa introdujeron en La Meca, hacia el año 685, el "barbat", laúd con cordal frontal, que recibía este nombre por el parecido que tenía su dorso con el pecho del pato. Los árabes lo adoptaron y lo denominaron " 'ūd", que, como ya hemos dicho, significaba 'madera' o 'vara flexible'. Solamente el filósofo de origen persa Ibn Sina (Avicena) utilizó el término persa "barbat". Los países del norte de África, sin embargo, emplean el vocablo griego "qītāra" para designar el mismo instrumento. Este término junto con otros de tipo musical fueron asimilados al árabe antes del s. XI (42).

Así pues, los árabes no solamente tomaron el laúd persa, sino que lo perfeccionaron y de esta manera se convirtió en el rey de los instrumentos y símbolo de la música clásica árabe antigua y moderna. Su número de cuerdas era de cuatro pares y simbolizaban los elementos, las fases de la luna, los puntos cardinales, las estaciones, las semanas del mes, las divisiones del día, del cuerpo, de la vida humana y los cuatro humores: la bilis amarilla, la sangre, la flema y la bilis negra. Estaban hechas de hebras retorcidas, cuyo número, desde la más grave a la más aguda, disminuía en la proporción de 3 : 4. La afinación era por cuartas y hacia el s. IX se introdujo un quinto par de cuerdas en la región grave para completar la extensión de dos octavas. Para ponerlas en vi-

bración se utilizaba un plectro de pluma de ave llamado "zahma" y los intérpretes expertos producían al tañerlo una gran variedad de timbres.

En cuanto a los trastes hay ciertas contradicciones entre los diversos autores al referirse a su existencia. En el s.IX Ibn-Salama los menciona en conexión con el "barbat", que en el s.X una enciclopedia árabe lo identifica con el laúd persa. Sin embargo, Ibn-Sina (Avicena) describe el mismo instrumento en el s.X sin trastes. En realidad el laúd carecía de trastes, pero existían en teoría unas divisiones imaginarias que marcaban las posiciones de los dedos de la mano izquierda, según nos lo explica Al-Farabí en el s.X, y en verdad hubiera sido muy difícil fijar unas ligaduras al mango redondeado del instrumento (43).

También existían diversos tipos de laúdes, es decir, tiples, barítonos, etc., según fueran las dimensiones de la caja del instrumento (44).

Si pasamos al ámbito del occidente europeo, nos encontramos en el período carolingio (s.VIII-IX) con varias representaciones de un tipo de laúd de mango largo, que tiene unas características peculiares muy vinculadas con las de instrumentos turquestánicos. La caja adopta generalmente la forma de azada con hombros rectos o curvados hacia arriba (algunos modelos se asemejan al laúd del palacio de Quseir Amra del s.VII). Sólo en algunos casos es casi circular. El mástil es delgado, una o dos veces el largo de la caja, y el clavijero plano, circular o trebolado, con clavijas frontales. El número de cuerdas es con

frecuencia de tres, y sobre la tabla de armonía se abren orificios tornavoces.

El primer laúd que aparece en el occidente europeo medieval lo muestra una placa de marfil del s.VIII con escenas del rey David y de S. Jerónimo (Museo del Louvre), que recubría el salterio escrito por Dagulfo y que estaba proyectado para ser presentado al papa Adriano I (772 - 795). Es un pequeño instrumento con el mástil del mismo largo que la caja. En un pequeño saliente de la parte inferior de ésta van atadas las tres cuerdas, que se pinzan con un plectro, mientras que por el otro extremo van sujetas por sus correspondientes clavijas. Estas se insertan frontalmente en un ligero ensanchamiento del mango. La forma de la caja, ovalada, difiere de manera patente de las de los instrumentos contemporáneos y nos recuerda el tipo de laúd representado en el sarcófago del Museo de Arlés, ya citado, y fechado en el Bajo Imperio. La hipótesis de que sea copia de un instrumento romano no es nada improbable, ya que este marfil realizado en la escuela palatina de Aquisgrán presenta el aspecto del estilo romano. La manera de agrupar las figuras sobre alargados fondos arquitectónicos y la estereotipación de los rostros parecen provenir de un modelo del s.V (45). De todas maneras, la escena completa no debe ser copia, pues en el centro de la misma y en manos del rey David vemos el arpa de las Islas Británicas, recién traída al continente por los monjes irlandeses.

Los restantes laúdes de este período, plasmados todos en miniatura, corresponden, más o menos, al tipo que

describimos anteriormente. Así, el salterio de Utrecht, llamado de esta manera por encontrarse en la Biblioteca de la Universidad de esta ciudad, pero escrito e iluminado hacia el 820 en la abadía benedictina de S. Pedro de Hautvillers, cerca de Reims, por un artista de esta escuela, presenta varios laúdes con características comunes, aunque difieren en algunos detalles como la forma de los hombros que están curvados, unas veces hacia dentro y otras hacia fuera, o la figura del clavijero que puede ser circular o trebolado. Estas diferencias formales están originadas por el estilo de las miniaturas que siguen la tradición helenística. Las variadas escenas que muestra el Salterio están solamente dibujadas, sin ningún realce a la aguada, y revelan un trazo de pluma nervioso, rápido y muy vivo. Por esto, y algunas veces, la caja de los instrumentos está realizada con un solo trazo de plumilla confiriéndole figura circular, en lugar de la forma de espátula que exhibe en otras representaciones. Otras veces, las incurvaciones de los hombros están realizadas por medio de unos pequeños círculos, hechos con gran descuido y rapidez. En otras ilustraciones, como en la del Salmo CXLVIII (f. 83), la caja del laúd presenta la misma silueta que la de una lira que sostiene el músico contiguo. El largo de los mástiles varía de uno a otro, incluso uno de ellos tiene trastes. El instrumento que presenta un mayor esmero en su ejecución y que posee un puente es el del Salmo CVII (fol. 63 v.), en manos del rey David delante del Arca de la Alianza (46). Además del laúd sostiene un ar

pa triangular y una vara larga que ha hecho cavilar a muchos musicólogos si sería la primera muestra del arco en la Europa occidental (47). No creemos en la verosimilitud de esta hipótesis, ya que no sería lógico pensar que una novedad que iba a revolucionar las técnicas de los cordófonos a partir de entonces se representara sólo una vez existiendo muchas reproducciones del mismo instrumento en las miniaturas del Salterio. En ninguna de ellas es tratado como un instrumento de arco, sino que, por el contrario, aparece pinzado, aunque en algunos casos solamente se muestra. Además, y coincidiendo con la opinión de Bragard y De Hen (48), si el miniaturista hubiera querido plasmar un arco, lo hubiera hecho curvado y proporcionado al tamaño del instrumento. Otros, como K. Schlesinger (49), piensan que es una espada, símbolo del guerrero como los instrumentos lo son del músico. Dos profesiones características de este rey bíblico, autor de los Salmos.

Así pues, opinamos que las diferentes reproducciones de este cordófono con mango que nos presenta el famoso manuscrito de Utrecht pertenecen todas a un mismo instrumento, el laúd de largo mástil, y que sus distintas variantes son fruto de la rapidez, espontaneidad y esquemización del dibujo.

Otros manuscritos que muestran reproducciones de este cordófono son: el Salterio de Lotario (s.IX), la Biblia de Stuttgart (s.IX), el Salterio Aureo de Saint-Gall (890 - 920) y el Salterio de Ivrea (s.X). El primero, perteneciente a la escuela de Saint-Denis y actualmente en

el Museo Británico (Ad. 37768, fol. 5) (50), presenta al rey David tañendo un laúd con caja en forma de pala, tres cuerdas atadas a la parte inferior de la caja, puente, ocho pequeños orificios tornavoces y sin clavijero. Las cuerdas se fijan al extremo del mástil por medio de botones.

La Biblia de la Biblioteca del Estado de Stuttgart (fols. 23, 55, 69, 83, 97 v., 108, 112, 155 v., 161 y 163 v.) nos muestra, en cambio, un instrumento de grandes dimensiones pero con un mástil muy corto, caja en forma de espátula, muy estrecha, con lados rectilíneos y hombros inclinados, clavijero en forma de pera o circular con clavijas frontales. El número de cuerdas oscila entre cuatro y seis (51).

El "Psalterium Aureum" de Saint-Gall y el de Ivrea (52) nos ofrecen un laúd con caja casi circular, mango muy largo y ancho, clavijero circular y tres cuerdas. En ambos casos es pinzado con plectro.

El origen de estos laúdes es claramente oriental, aunque de una zona asiática central o septentrional, por las características de su caja y, sobre todo, por su clavijero plano con clavijas posteriores, propio de esta área. Estos laúdes están relacionados con la "dombrá" (este nombre deriva etimológicamente de "pandura": pndr-dmbr) de Rusia que tañen aún los kirguises, con tres cuerdas, trastes y clavijero de disco, con la "tamburica" o "tamburizza", aún en uso en una amplia zona de los Balcanes, donde fue introducida por los turcos en los siglos XIV y XV, y con el "saz" de los turcos actuales (53). Pe-

ro el instrumento que mejor resume las características descritas anteriormente es un laúd turquestánico expuesto en el Museo Daschkow de Moscú, descubierto por C. Sachs (54) y reproducido por H. Panum en su "Stringed instruments of the Middle Ages" (55).

Opinamos que la incorporación del clavijero a los laúdes largos tuvo lugar en época temprana, probablemente en los primeros siglos medievales, y en una determinada área asiática como el Turquestán, ya que los laúdes largos de la Arabia, del Irán y de la India, es decir, del área sur, carecen de este elemento, insertándose las clavijas en el extremo del mástil, como ya observamos al estudiar su estructura. Al principio el clavijero de los instrumentos turquestánicos sería un ligero ensanchamiento plano del mástil, como pervive aún en la "tamburica" balcánica, y luego se convertiría en un disco. Este laúd en los siglos siguientes (XI y XII) se tocará con arco, pasando, de este modo, a ser una fídula y entrando ya transformado en España. Curiosamente, este tipo de fídula-laúd con clavijero plano circular y clavijas frontales nos llega a través de Francia. En nuestro suelo, en cambio, penetra, debido a la influencia musulmana, otro tipo con clavijero en ángulo y clavijas laterales, propio del área sudoriental, que exportaremos a Europa en época tardía. La presencia de un instrumento turquestánico en las miniaturas carolingias no debe extrañarnos, pues ya sabemos que existían relaciones comerciales y culturales entre el Occidente europeo y Oriente en esta época, aunque el intenso comercio de la época merovingia

disminuyó considerablemente con la expansión islámica. No obstante, seguían existiendo en el período carolingio relaciones culturales con Bizancio, pues parece incuestionable que artistas bizantinos trabajaban en la corte de Carlomagno, a la vista de los manuscritos de la época realizados en una total tradición helenística, que había subsistido de una manera aislada en Constantinopla (56).

España.— Con la conquista de la Península Ibérica en el s.VIII por los musulmanes se introduce en nuestro instrumental una gran cantidad de ejemplares orientales, oriundos de aquellas regiones asiáticas que estaban sometidas al poder islámico. El laúd no podía faltar en este trasvase instrumental y así vemos aparecer a lo largo de la Edad Media los tres tipos de laúdes orientales más característicos: el laúd de largo mástil, el laúd corto y el laúd con cordal frontal. Este último llegará a Europa procedente de nuestro país en el período bajomedieval.

La primera representación de un laúd en la Península Ibérica data de mediados del s.IX (842-850) y se encuentra en una pintura mural de S. Miguel de Lillo (Asturias). Se trata de un laúd de largo mástil, con la caja ovoide y siete cuerdas dibujadas con mucho descuido, ya que se extienden por toda la tabla de armonía. El cuello disminuye de ancho hacia el clavijero y éste apenas queda iniciado, lo que impide conocer su forma exacta. No obstante,

advertimos un pequeño ensanchamiento y la ausencia de clavijas. Pensamos que este instrumento está relacionado con el "tambur" del Irán.

En los posteriores siglos X y XI nos encontramos de nuevo con instrumentos de este tipo en las famosas miniaturas mozárabes del "in Apocalipsin libri XII" del Beato de Liébana. Tanto el códice que Magius ilustró en el monasterio de S. Miguel de Escalada, hacia el año 950, como los manuscritos de Valladolid, Seo de Urgel, Gerona, de Fernando I y Sto. Domingo de Silos, pertenecientes los tres primeros al s.X y los dos últimos al s.XI, poseen representaciones de un instrumento punteado, con características comunes, aunque, naturalmente, existen pequeñas diferencias entre los mismos. Su caja de resonancia es estrecha y elíptica la mayor parte de las veces, pero en el Beato de Magius adopta la forma de artesa con los vértices redondeados. El mástil es más o menos largo según los códices, incluso varía en los numerosos instrumentos de una misma página miniada, pero, de un modo general, su longitud es la misma que la de la caja. La tabla de armonía es de piel y posee un corte semicircular en la parte inferior para dejar pasar las tres cuerdas que se sujetan al extremo del mástil. Este penetra en la caja atravesándola longitudinalmente, pero sin sobresalir de ella, y queda fijo por medio de piezas transversales. El corte semicircular realizado en la tapa está indicado por dos líneas paralelas que se corresponden simétricamente con otras situadas en el otro extremo, que marcan la introducción del mango en la caja. Aunque ninguno de los dibu

jos muestra la parte posterior de ésta, se puede asegurar que era abombada. Solamente el Beato de Magius exhibe los tres cabos de las cuerdas sobresaliendo por el extremo inferior de la caja. Todos los elementos que hasta aquí hemos descrito coinciden exactamente con los del laúd de largo mango egipcio que aún subsiste en gran parte de Africa septentrional (57). Pero hay un elemento que difiere claramente de los modelos norteafricanos y es el clavijero en forma de travesaño estrecho, configurando con el cuello una T con tres o cuatro clavijas, como en los Beatos de Magius, de la Seo de Urgel (láms. 1 y 2), de Valladolid (fig. 217), de Sto. Domingo de Silos y de Fernando I (láms. 3 y 4), o una L, como en el de Gerona (fig. 219). Esta forma expresa, de una manera clara, un clavijero doblado en ángulo, pero, en realidad, el laúd de largo mástil egipcio, así como los pertenecientes a otras áreas geográficas, carecen de clavijero, hecho que hemos podido constatar a lo largo de esta exposición. La adjunción de clavijas laterales, insertas directamente en el mástil, se realizó en los primeros siglos medievales, como ya dijimos. Incluso los instrumentos actuales del Irán y Turquía siguen utilizando un sistema similar de clavijas. Por lo tanto, puede constatarse que el clavijero no era, ni es, elemento constitutivo de este tipo de laúdes, ¿cómo explicar, pues, su existencia en los modelos de las miniaturas mozárabes?

En unas plaquitas de marfil de un cofre fatimita del s.XI hemos encontrado un instrumento de largo mástil, con clavijero doblado en ángulo y clavijas frontales (58) rea

lizado en ~~tras~~posiciones (fig. 280). Su caja tiene escotaduras en los costados y los hombros rectos. Los motivos decorativos de este marfil están tomados del arte clásico sasánida, origen sin duda de este instrumento, que posee características del laúd persa, como es su caja abombada en forma de pecho de pato y su cordal frontal, junto a un largo mástil, rasgo propio del laúd del mismo nombre. Aunque este marfil está fechado en el s.XI, ya se conocía el instrumento en épocas anteriores, pues la Enciclopedia árabe "Mafatih al - ulum" del s.X habla de un cierto laúd persa llamado "barbat" por su parecido con el pecho del pato (59). Existía, pues, en esta época una variedad tipológica del laúd de largo mástil, no muy cultivada en el Próximo Oriente, a juzgar por sus escasas representaciones y citas documentales. ¿Influiría el clavicordio de este tipo de laúd, ya que no otros rasgos, en los modelos instrumentales de los códices mozárabes? Sabido es el fuerte orientalismo existente en la iconografía mozárabe, manifestado en coincidencias concretas con Mesopotamia, Egipto y la Persia sasánida (60). Pero lo que sí es evidente es la analogía de los clavicordios de los laúdes largos mozárabes con los de los laúdes cortos, tan extendidos en el califato de Córdoba e incluso representados en uno de los códices. Expondremos a continuación las razones que tenemos para sostener esta hipótesis: La primera vez que aparece el laúd de largo mástil en los Beatos es en el códice ilustrado por Magius en el monasterio de San Miguel de Escalada y que actualmente se conserva en Nueva York en la Pierpont Morgan Library, ms. 644. Aunque se ha venido

afirmando que fue escrito en el 926, según interpretó Gómez-Moreno la complicada fecha de su colofón (61), los estudios recientes de Mireille Mentré y Camón Aznar (62) lo sitúan en la mitad del s.X (Camón Aznar concretamente en el 958). En este códice se representan los dos tipos de laúdes: el largo y el corto. Este último, que aparece en el folio 87, tiene un clavijero en ángulo que presenta dos modelos diferentes: un ejemplar, de los cuatro que existen en la miniatura, tiene figura de triángulo isósceles, con un círculo en el vértice del cuello; en los otros tres modelos el clavijero es un simple travesaño recto terminado en una sencilla voluta. Pensamos que fue este último tipo el que se tomó para el laúd largo que tañen catorce "elegidos" junto al Cordero en el folio 174 v. del mismo manuscrito. Pero hay una pequeña diferencia entre ambos clavijeros: en los laúdes cortos el travesaño está desviado hacia la izquierda con respecto al cuello, hecho que reflejaría mejor la realidad, mientras que en la mayor parte de los largos, excepto en dos, el clavijero aparece centrado, incluso en otros dos aparece ligeramente curvado configurando una S. De todas maneras, creemos que el modelo se tomó, por analogía, de los laúdes cortos y se repitió sin demasiada preocupación por ceñirse al objeto representado. Este desinterés por los detalles se manifiesta de igual modo en otros elementos, como el tamaño y la forma de la caja, el número de cuerdas o el de clavijas que oscila entre tres y cuatro, la longitud de los mástiles o, lo que es más importante, el modo de sostener el instrumento y de puntear las cuerdas, que unas veces se

pulsan con la mano derecha, como es en realidad, y otras con la izquierda siguiendo las conveniencias de la simetría a la hora de dar a los instrumentos una determinada inclinación. Además, dos de ellos se puntean con plectro, mientras que los restantes son pulsados con los dedos.

Para aclarar estas diferencias formales hay que penetrar en el mundo de los pintores mozárabes y observar algunas de sus características estéticas. Los miniaturistas mozárabes tendían hacia una esquematización de la forma que "estaba compensada por una inclinación hacia elementos sacados del mundo sensible, elementos que eran tratados, si no de manera concreta, sí al menos reconocible". A esta esquematización de las formas hay que añadir el empleo de "las ópticas plana, frontal y superpuesta, que ayudan al pensamiento a separarse del mundo sensible y de la percepción normal, para adoptar un modo de ver que desrealiza en lugar de concretizar" (63). Así, los instrumentos están representados en primer plano, sin espesor y casi sin materialidad, con una perspectiva frontal que obliga a yuxtaponer elementos que en la realidad están en distintos planos, como es el caso del clavijero. Todo esto se opone a las afirmaciones de C. Sachs (64) que dice que este clavijero "debe ser el burdo expediente de artistas incapaces de dibujar en perspectiva un clavijero inclinado hacia atrás".

Este tipo de laúd de largo mástil con clavijero en forma de T reaparece en todos aquellos Beatos que están estrechamente relacionados con el de Magius. En primer lugar tenemos el de Valladolid que se conserva en la Bibli

teca de Santa Cruz, y que fue iluminado por Ovecó en el Monasterio de Valcavado en el año 970 (fig. 217). Este códice, según lo hace constar M. Mentré en su trabajo sobre los Beatos mozárabes (65), presenta grandes analogías con el de Magius, analogías que se hacen evidentes al cotejar iluminaciones de composición similar, como la de la Adoración del Cordero (fol. 174 v. del Beato de Magius; fol. 145 v. del Beato de Valcavado). En ella aparece el mismo número de instrumentistas, catorce, con laúdes largos completamente idénticos. Las influencias organológicas, pues, del Beato de Magius son bien patentes.

Otro tanto ocurre con el Beato de la Seo de Urgel, conservado en el Museo Diocesano (nº 26) e ilustrado a fines del s.X en el noroeste de la Península o en Cataluña (láms. 1 y 2). Observamos aquí como en varios ejemplares el clavijero está desviado hacia la izquierda, al igual que en los laúdes cortos del Beato de Magius.

De los códices del s.XI, en el tránsito de lo mozárabe a lo románico, sólo dos presentan laúdes largos. Son precisamente aquellos que mantienen una entretrechada relación con los Beatos mozárabes acabados de citar. Así, el Beato de Fernando I (láms. 3 y 4), mandado realizar por este monarca y su esposa la reina Sancha en el año 1047, que fue iluminado por Facundus en el "scriptorium" de San Isidoro de León (actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional) y el Beato de la Abadía de Sto Domingo de Silos, pintado entre el 1073 y 1093 por varios copistas y que se encuentra en Londres (British Museum, Add. 11695). Ambos permanecen muy ligados al sistema definido por los

manuscritos de Magius y de Oveco sobre todo en el aspecto formal (66).

No es de extrañar que todos estos códices que transcriben el texto de la versión definitiva del "in Apocalipsin" del Beato de Liébana, siguiendo el ejemplo del Beato de Magius, ilustren el término "cithara" citado en los pasajes de la Adoración del Cordero con un laúd de largo mástil, con clavijero en forma de T, igual que en este mismo códice, al que se ha tomado como modelo. (El único rasgo que ha pasado desapercibido a los autores de los restantes manuscritos es la presencia de las tres puntas de las cuerdas sobresaliendo del extremo inferior de la caja). Lo mismo sucede en las miniaturas de la adoración de la estatua de Nabucodonosor relativas a la historia de Daniel, ya que todos los códices añaden al "in Apocalipsin" el Comentario de Jerónimo al Libro de Daniel.

El Beato de Gerona, en cambio, sigue la segunda redacción del "in Apocalipsin" y su origen es dudoso. Se cree que fue realizado en León y luego trasladado a Cataluña. Está firmado por el pintor Emeterius y la religiosa En o Ende en el año 975. El ilustrador Emeterius es, según todas las apariencias, el mismo que había contribuido a la elaboración del manuscrito de Távara, discípulo, por lo tanto, de Magius. Este códice de Gerona (Museo Diocesano, nº 100) acusa "una personalidad diferenciada que se explica en parte por su época avanzada, que ya presenta lo que va a ser el románico, aunque todavía dentro del estilo mozárabe", y porque además de basarse en el Beato de Távara, revela la presencia de otro códice, hoy desco-

nocido, que evoca el mundo carolingio (67). Hay en él, pues, una tendencia a la racionalización y a la perfección formal, que se trasluce en los laúdes de largo mástil que portan seis ángeles junto al Cordero en el folio 196 v. Sus clavijeros configuran con el cuello una L, lo que expresa mucho mejor lo que es un clavijero doblado en ángulo. Sus cajas se estrechan ligeramente en la parte inferior siendo recto su final y sólo tienen dos cuerdas. Existen, pues, ligeras diferencias formales con los códices anteriormente citados, debido a la diversidad de estilos, pero todos estos instrumentos revelan claramente un origen norteafricano, lo que contracta, de modo evidente, con los Beatos románicos, donde se introducen cordófonos europeos como las arpas del Beato de Burgo de Osma, las gigas del de Turín o las fídulas del de Saint-Sever.

El laúd de largo mástil presenta una variedad en el Beato de Sto. Domingo de Silos, ya citado. En el folio 86 y en la parte baja de la columna aparecen dos juglares danzando; uno de ellos tañe un instrumento de este tipo, pero tocado con arco (fig. 76). La única diferencia exigente con los instrumentos ya estudiados es el número de cuerdas y de clavijas, que ha aumentado a cinco. El hecho de que una de las cuerdas atraviase todo el mástil hasta el clavijero hace pensar a H. Panum (68) que se trata de una cuerda melódica y cuatro bordones. Esto podría ser posible, ya que el instrumento carece de escotaduras y de puente y, por lo tanto, el arco no podría frotar las cuerdas por separado. El arco es muy grueso, curvo, y termina en una bola. El uso de éste en un instrumento punteado por

excelencia viene a demostrar que el arco se aplicó en un principio a cordófonos punteados y que durante algunos si glos, especialmente en la Plena Edad Media, las dos técni cas instrumentales coexistían en un mismo instrumento. La manera de tañerlo es la oriental: sostenido por el mango en posición vertical.

Si en el Beato de Sto. Domingo de Silos ilustraciones como la de los "elegidos" adorando al Cordero Místico sobre el Monte Sión, son comparables, desde un punto de vista formal, a las de los manuscritos de Magius y Oveco, y los laúdes largos en ellas representados siguen el mode lo del Beato de Magius, las imágenes de estos juglares del fol. 86, presentadas sin marco y sin fondo y añadidas a la parte baja de las columnas para llenar un blanco de la escritura, son de aspecto más libre y su tratamiento formal pertenece ya al estilo románico (69). Es por ello, que el miniaturista se ha permitido una serie de licen - cias a la hora de representar el laúd largo; le ha añadi do dos cuerdas a las tres existentes como en algunas fí - dulas coetáneas, ha acortado la longitud del mástil y le ha colocado un arco. Así pues, este instrumento puede con siderarse una fídula-laúd, instrumento híbrido por su cons titución y su técnica.

Otro problema relacionado con los laúdes largos es el de su existencia real en la península ibérica. Hemos habla do de las vinculaciones patentes entre los diversos Beatos que plasman estos cordófonos y el Beato de Magius (Pierpont Morgan Library, ms. 644), que, a nuestro juicio, se ha tomado como modelo organográfico de todos ellos y hemos

observado cómo la existencia del claviijero en un instru-
mento, por lo general carente de él, plantea la duda de
una toma directa del objeto representado; por lo tanto,
en este punto, es obvia la pregunta de si realmente exis-
tieron en tierras hispánicas. Las fuentes plásticas con-
temporáneas no aportan más datos que puedan aclarar este
punto, pues excepto en los manuscritos de los Comenta-
rios al Apocalipsis, ya citados, no aparece más este cor-
dófono. Incluso ya para el autor del Beato de Turín (año
1100), que copia el Beato de Gerona, resulta totalmente
desconocido, pues en el folio 142 coloca en manos de los
ángeles tres laúdes cortos y tres gigas sustituyendo a
los seis laúdes de largo mástil del folio 196 v. del Bea-
to gerundense.

Hay que advertir que en el s. XIII nos encontramos
en la miniatura de la Cantiga nº 130 del códice b I 2 de
la Biblioteca de El Escorial (lám. 38) con dos cordófo-
nos que pueden identificarse como laúdes de largo mástil,
pero sus claviijeros planos, con clavijas frontales, los
relacionan con los instrumentos balcánicos y turcos, por
lo que nada tienen que ver con los instrumentos de los
Beatos que, como hemos dicho, tienen un origen norteafrí-
cano.

Por lo tanto, la existencia de este cordófono en los
códices mozárabes sólo tiene dos explicaciones posibles:

1ª.- Su presencia ya en las fuentes iconográficas de
la pintura mozárabe, fuentes de diverso origen según la
opinión de varios especialistas en la materia, pero que,
por lo que a nuestro tema respecta, son las egipcias o,

más en general, norteafricanas. Si los laúdes han sido trasladados de estas fuentes, nos preguntamos de qué manera han sido adoptados o adaptados por los pintores mozárabes y en qué medida se pueden considerar idénticos a los de la obra original. En este punto cabría preguntarse también si estarían representados ya en el código prototipo de los Beatos del que hablan varios autores (70). Estos interrogantes, en el estado de la investigación actual, aún no tienen respuesta.

2ª.- Su presencia real en territorio hispánico debido a la invasión musulmana que trajo consigo la introducción de numerosos beréberes, que se establecieron en las altas tierras de la meseta y en los flancos de las sierras, especialmente en el Algarbe, Extremadura, Sierra de Guadarrama y en los Sistemas Ibérico y Penibético. Estos elementos norteafricanos se dedicaban al pastoreo, igual que en su país de origen(71)no tiene nada de particular, por lo tanto, que se trajeran consigo sus instrumentos. Es probable, pues, que los monjes mozárabes conocieran el laúd de largo mástil en Al-Andalus y apelaran a la memoria a la hora de dibujarlo. Siendo como era un instrumento de carácter popular y con pocas posibilidades musicales, no arraigó su uso en la población cristiana, ya que no se prodiga en las fuentes plásticas, incluso decayó entre los musulmanes ante el auge del laúd con cordal frontal, que era tenido en gran estima por los árabes. Es este último el que aparece representado en los objetos de marfil del arte califal cordobés. Por desgracia, la mayor parte de los libros miniados de este arte, conservados en múltiples bibliotecas, desaparecie

ron con la intolerancia de los últimos tiempos del califa to (72). En ellos, quizás, hubiéramos encontrado la respuesta a muchos problemas organográficos y, concretamente, a éste relacionado con los laúdes largos.

Esta segunda hipótesis es la que merece mayor credibilidad.

Según nuestro criterio, el laúd de largo mástil hace su última aparición en el s. XIII, como ya dijimos. En esta época imágenes como las de la Puerta del Sarmental en la catedral de Burgos o las de la miniatura de la Cantiga nº 130 de Alfonso X el Sabio, en el código b I 2 de la Biblioteca de El Escorial (lám. 38) nos muestran un cordófono de este tipo. En el primer ejemplo sólo permanece intacta la caja, que es oval. El mástil y el clavijero han desaparecido. Carece de orificios tornavoces y sólo tiene dos cuerdas, que se sujetan a un botón en el extremo inferior de la caja. El instrumento está apoyado sobre la rodilla derecha del anciano del Apocalipsis (1ª dcha.) que lo pulsa con los dedos.

En la Cantiga nº 130 se nos muestran dos instrumentos iguales con cajas pequeñas ovales, largos mástiles y clavijeros planos en forma de hoja con dos clavijas frontales. Sólo tienen dos cuerdas que están sujetas a la parte inferior de la caja. En la tapa, que es probable que fuese de piel, se abren seis pequeños puntos, a modo de oídos, tres a cada lado de las cuerdas. El personaje de la izquierda de la miniatura está afinando su instrumento, mientras que el de la derecha lo pulsa con los dedos. Estos cordófonos están relacionados con la "tambura" de los

turcos, que éstos introdujeron en los Balcanes durante los ss. XIV y XV.

El laúd con cordal frontal penetra en la Península desde los primeros tiempos de la conquista musulmana. Tenemos noticias de que el gran músico de origen persa Ziryab, discípulo de Ishāq, se estableció en Córdoba en el año 822 y para responder a las necesidades de su arte le añadió al laúd una quinta cuerda, con lo que aumentaba las posibilidades interpretativas del mismo. La cuerda añadida era la central, colocada entre la segunda y tercera, y su color era el rojo que simbolizaba el alma. De ese modo, el instrumento adquirió una expresión más delicada y, como es natural, sus aplicaciones se ampliaron. Safi-ed-Din en el s. XIII hace referencia a esta quinta cuerda. Además Ziryab sustituyó el viejo plectro de madera por otro de pluma de águila que, debido a su corte y a su ligereza, se manejaba mejor y no estropeaba las cuerdas (73). El laúd se mejora en nuestro suelo y contribuye al esplendor de la música de la corte califal. Un siglo después encontramos varias representaciones de este instrumento en marfiles, concretamente en los botes de Davillier y de Al-Mughira, ambos en el Museo del Louvre, y en la cajita de Leyre del Museo de Pamplona, todos ellos provenientes de talleres cordobeses y fechados en la segunda mitad del s.X (74). La caja de estos laúdes es abultada y se adelgaza hacia el clavijero sin cuello definido. El clavijero forma ángulo con este último y en él se insertan cuatro o seis clavijas correspondientes a otras tantas cuerdas. Estos laúdes poseen cordal y en lu-

gar de rosetón, en la delgada tabla de armonía se abren unos orificios tornavoces con figura de M muy abierta. La tabla está dividida en dos por una línea transversal.

Podemos contemplar un instrumento semejante en las pinturas murales del ábside de la iglesia de Sta. María de Tarrasa, de finales del s.X o comienzos del s.XI, pero tiene ya un oído circular en el centro de la tabla, elemento característico de los laúdes posteriores.

En el siglo siguiente sólo hemos encontrado una representación de este instrumento, exactamente en el pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense. Es un laúd que al parecer tiene cuello independiente y oído circular central. Como ornamentación posee una serie de puntos en la tabla de armonía paralelos al borde de la misma. Este mismo motivo lo veremos en algunos cordófonos punteados de los códices de las Cantigas. El clavijero en ángulo posee cuatro clavijas frontales, detalle curioso pues indica influencia europea. Observamos ya cómo el laúd árabe comienza a transformarse en tierras hispanas hasta desembocar en el instrumento clásico que se extenderá por Europa. De todos modos, los ejemplares árabes con contorno ahúsado no desaparecerán totalmente hasta el s.XIV.

El número de manifestaciones plásticas del laúd aumenta con el paso de los siglos, lo que evidencia el creciente auge que alcanza el instrumento en la vida musical bajo medieval. Así, en el s.XIII existen trece representaciones del laúd, pasando a treinta y ocho en el s.XIV y a ciento veinte en el s.XV. En este último siglo la mayor parte de los conjuntos instrumentales poseen este cordófono.

Si nos fijamos en los intérpretes, vemos como no solamente varía su número sino también la proporción de los mismos. Así, de los dos ángeles del s.XIII se alcanza ciento seis en el s.XV pasando por veintiocho en el s.XIV. Es, pues, este personaje celestial el intérprete musical favorito de los pintores del s.XV. Sin embargo, en el siglo XIII hay una mayor variedad de intérpretes, lo que refleja mejor la realidad. Encontramos en este último siglo dos mujeres tañedoras, una musulmana y otra como representación de la música, seis juglares, árabe uno de ellos, y tres ancianos del Apocalipsis. En el s.XIV, aparte de los ángeles, existen ocho juglares o ministriles y un instrumento es tañido por un macho cabrío, fruto de la imaginación de los artistas. Por último, en el s.XV, además de los intérpretes celestiales, existen ocho ministriles, tres doncellas, el mismo número de amorcillos y un instrumento está colgado en la pared del taller de un "luthier".

En cuanto a la evolución estructural de los laúdes, comprobamos como en el s.XIII hay una gran variedad de modelos, fijándose el tipo clásico a partir del siguiente siglo. Existen aún seis instrumentos sin cuello definido. Son éstos los representados en una archivolta de la portada de la iglesia de Sasamón (Burgos), en otra archivolta de la portada central del pórtico sur de la Catedral de León, en un capitel del claustro de la misma catedral, en una miniatura (fol. 68) del Libro de los Juegos, códice T.I.6 de la Biblioteca de El Escorial (fig. 221 b) y en las Cantigas 30 y 170 del códice b.I.2 de la misma Biblioteca (láms. 29 y 42).

El tamaño de los instrumentos varía también, pues nos encontramos con dos ejemplares bastante voluminosos, como el de la portada del Sarmental de la Catedral de Burgos (fig. 251) y el de la Cantiga nº 170 del código b.I.2 de la Biblioteca de El Escorial (lám. 42). Son laúdes ba ritonos y seguramente a ellos se refiere el Arcipreste de Hita cuando habla del "corpudo laúd". El resto de los ejemplares posee unas dimensiones regulares. Hay que destacar que el primero de ellos posee clavijero romboidal, ligeramente inclinado, con clavijas frontales, como el instrumento del Pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense. Esta forma es única entre los laúdes hispanos y es debida probablemente a la influencia europea, ya que el escultor procede de Amiens (75). (Ya vimos anteriormente como los laúdes europeos de los ss. IX al XI poseían clavijas frontales por su vinculación a instrumentos bizantinos).

De los doce laúdes de este siglo sólo dos poseen trastes. Son el del fol. 18 del Libro de los Juegos (fig. 221 a) de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial y el de las pinturas del ábside de San Miguel de Daroca (fig. 222): El rosetón aparece en siete modelos, mientras que el resto tiene varios orificios distribuidos simétricamente en la tapa. El número de cuerdas oscila entre cuatro sencillas y cuatro dobles y una sencilla.

En el s. XIV hay veintidós laúdes con la forma clásica en almendra, mientras que el resto, o bien conserva la forma ahusada de los laúdes árabes, como en la Puerta de los Apóstoles de la Catedral de Gerona y en una pintura de la "Virgen con el Niño" de una colección particular de

Barcelona (fig. 225), o bien adopta una figura circular como en "La Virgen de la leche" del taller de los Serra de la colección Bosch Catarineu en Barcelona (fig. 223) y en la tabla de la "Virgen con el Niño" del retablo de San Millán en el Museo Provincial de Logroño (fig. 228 y lám. 53), o bien tiene la forma ovalada como en las pinturas del artesonado del claustro de Sto. Domingo de Silos (fig. 227).

El rosetón lo poseen veintitrés modelos, pero su carencia es fruto del descuido con el que están realizadas las representaciones. El número de cuerdas oscila entre tres simples o dobles y seis dobles. En esta época comienza ya la riqueza decorativa de la tabla de armonía, de lo que es buena prueba los magníficos ejemplares realizados en la arqueta-relicario del Monasterio de Piedra (actualmente en la Academia de la Historia) (lám. 56), en el retablo de San Andrés de la parroquia de Añastro (Alava) (fig. 220) y en el retablo de los Santos Juanes, de Juan de Tarragona, en el Museo de Arte de Cataluña (lám. 73). Todos ellos poseen bellos rosetones calados e incrustaciones con dibujos geométricos.

En el s.XV observamos como se fija ya el modelo de laúd clásico europeo, con su típica forma de almendra, mástil independiente más o menos largo y clavijero en ángulo. Todos los instrumentos tienen oído circular central y la mayor parte de ellos llevan un rosetón calado. De las ciento veinte representaciones, unas veinte poseen trastes, aunque es difícil precisar su número, pero es curioso ver como este elemento se encuentra especialmente

en los instrumentos pintados con mayor esmero, lo que indica su existencia real en los laúdes de la época. El número de cuerdas varía entre tres simples o dobles y cinco dobles. En algunos instrumentos el color del batidor es negro indicando con ello que el material de que estaba hecho era el ébano.

En esta época, el plectro, tan necesario en los siglos anteriores, cae en desuso frente a la habilidad y destreza de los dedos, que permiten la ejecución de la polifonía, hasta entonces reservada, de modo exclusivo, a las voces. Este hecho se patentiza en las diversas manifestaciones plásticas. En setenta de ellas el laúd es pulsado por los dedos, mientras que en las cincuenta restantes perdura el uso del plectro.

Como prueba de la amplia difusión y del éxito que alcanzó el laúd en la Península, no sólo tenemos los numerosos testimonios plásticos, sino que también las múltiples citas halladas en las fuentes escritas, históricas y literarias, contribuyen a afianzar esta realidad.

La primera vez que aparece el vocablo "laúd" es en el "Libro de Buen Amor" del Arcipreste de Hita, escrito hacia 1330, aunque es presumible que este término se usara con anterioridad en España para designar a este instrumento, ya que los árabes lo habían introducido en nuestro suelo desde el s.VIII y en el s.X Al-Farabí lo cita y lo describe. Probablemente la ausencia de este término en las citas literarias se deba a que aún se asimilaba a su modelo árabe.

En el período anterior al establecimiento de las lenguas romances, en la España cristiana se utilizaba el nom

bre genérico de "cithara" para señalar al laúd, como puede comprobarse en los Beatos, ya estudiados, de los siglos X y XI. Por ello creemos que la "cítara", cedida junto a otros bienes al Monasterio de San Pedro de Soto o Casares por un benefactor, se refiere a un laúd de largo mástil, tal y como lo vemos en los Beatos y en las pinturas murales de San Miguel de Lillo. El marco geográfico de las fuentes iconográficas y de la carta de fundación y dotación de este monasterio (76) es el mismo: Asturias y norte de León; pero la fecha de la carta, 7 de mayo del año 1040, es algo posterior a las pinturas de Lillo (mitad del s. IX) y al Beato de Magius (mitad del s.X), aunque es coetánea del Beato de Fernando I, realizado en el "scriptorium" de S. Isidoro de León.

Del mismo modo podemos suponer que las "citharas" de la "Chronica Adefonsi Imperatoris", así como las del "Codex Calixtinus" (ambos del s.XII), se refieren a laúdes; pero al carecer de pruebas definitivas, nos tenemos que quedar en la mera hipótesis.

Así pues, la primera documentación del término "laúd" la encontramos en la estrofa 1202 del "Libro de Buen Amor" (Ap. pág. XL). En el código Gayoso, que es el más antiguo, pues data de 1389, hallamos la grafía "alaút", que, como ya indicamos al tratar de la etimología, proviene de la unión del artículo arábigo "al" y del nombre del instrumento "'ûd". La segunda "a" era fruto de una mala interpretación fonética por parte de los cristianos medievales, que percibían como una "a" lo que solamente era un sonido gutural fuerte al principio del nombre "'ûd". Esta erró-

nea interpretación se plasmó en la lengua escrita, como acabamos de ver, y curiosamente fue la "a" del artículo la que desapareció, quedando la falsa "a". Ya en el có dice de Salamanca, que data de principios del s.XV, aparece "laúd", grafía que encontraremos en las restantes citas.

El Arcipreste de Hita le aplica al instrumento un calificativo muy descriptivo, "corpudo", señalando con ello su dorso abombado, y añade luego: "que tiene punto a la trisca"; es decir, sonido de regocijo, alegre, refiriéndose probablemente al sonido brillante y metálico de sus cuerdas al ser punteadas con el plectro. Esta cualidad es de igual modo expresada por el autor del "Poema de Alfonso Onceno", la otra cita castellana del s.XIV. En la estrofa 407 (Ap. pág. XLIII) llama al laúd "estormento fa laguero", es decir, de sonidos agradables por su timbre especial.

En este mismo siglo encontramos citado el laúd en documentos pertenecientes a los reinos de Aragón y Navarra. Así, el rey Juan I, estando en Zaragoza, escribe a Valencia el 23 de julio de 1378 pidiendo laúdes entre otros instrumentos (77). En 1392 el rey de Navarra, Carlos III el Noble, "ordena a los oidores de Comptos que pongan en cuenta 5 florines de Aragón que entregó a Jordana, ministril de laúd, de dono por una vez" (78).

Los documentos con citas del laúd se suceden en el si glo XV. El juñlar Ancho de Echalecu el 26 de diciembre de 1424 reconoce haber recibido del tesorero del reino 6 libras que el rey Noble de Navarra le concedió para comprar

un laúd (79). Los conocidos juglares de laúd Juan de Escobar y Juan de Sevilla, que formaron coplas y viajaron por varias cortes hispánicas, reciben del tesorero del reino 15 libras, que el rey Noble les concedió el 2 de septiembre de 1421 (80).

Si pasamos a la corte del rey Alfonso el Magnánimo de Aragón encontramos, además de los juglares anteriores, a "Francisco Martino y Juan de Montalbo ministeriis sive sonadors de lahut domus illustris regis Castella..." En el año 1419, este mismo monarca ordena a su tesorero Bernardo Sirvent que pague "cent florins an Ramon Comes, mestre de lahuts, per comprar un lahut de benús molt bell..." Dos años antes la reina María dispone que entreguen "cinc florins d'or a Jaume March y Johan Sevilla, ministrers de llaüt", como aguinaldo de Navidad (81).

De la segunda mitad del s.XV y siempre dentro del reino de Aragón, existen dos citas del laúd en el libro de caballería "Tirant lo Blanc". La primera en el capítulo CLIV del vol. I (Ap. pág. LVII) y la segunda en el capítulo CDLII del vol. II (Ap. pág. LXIII). Aparece aquí con la grafía "llaüt", distinta a la aragonesa, que acabamos de ver, "lahut" o "llahut". Es probablemente la catalano-valenciana, ya que esta novela fue escrita en Valencia por dos escritores de esa región, Joanot Martorell y Martí Johan de Galba. El laúd participa en este libro, junto a otros instrumentos, en las grandes fiestas y ceremonias nupciales. Esta cita literaria y los muchos documentos que contienen referencias al laúd, y que no podemos detenernos a enumerar, testimonian la alta estima de

que gozaba este cordófono en la corte de los reyes de Aragón y Navarra.

Si pasamos al reino de Castilla, las citas literarias y cronísticas aumentan en el s.XV. El Cancionero de Baena contiene tres menciones de este instrumento: dos en el "desir" de Alfonso Alvarez a doña Constanza Sarmiento (Ap. págs. XLVII y s.) y otra en el "desir" de Ferrant Manuel de Lando (Ap. pág. LI). Este último poeta califica al laúd de grande y "tunbal", término éste de origen árabe, que significa voz de "atambor" o de atabal. El poeta expresa de este modo su impresión ante un laúd de dimensiones mayores que las normales y que, debido al ámbito de su caja sonora, emite sonidos fuertes y graves. Esto no nos extraña, pues Ribera (82) nos informa de que existían laúdes tiples y barítonos y a estos últimos se refiere Ferrant Manuel de Lando.

Juan del Encina nombra al laúd en su relación instrumental del "Triunfo de Amor" especificando que se trata de "laúdes de oro" (Ap. pág. LXVII). Probablemente alude el poeta al color de la caja, que recibía un barniz amarillo, según dice el Inventario de Isabel la Católica (Ap. pág. CLV). En esta fuente documental aparecen seis laúdes diferentes con variadas y ricas ornamentaciones hechas de ataraceas. Algunos poseen las costillas y el cuello de ébano con filetes de hueso blanco. Se comprende, pues, que la construcción del laúd requería una destreza y habilidad especial, y por ello se exigía al oficial vialero el dominio de la técnica artesanal del laúd, además de la de otros instrumentos, para examinarse de su oficio,

como consta en las Ordenanzas de Sevilla (Ap. pág. CLIII).

Diego Enríquez del Castillo en su crónica sobre el rey Enrique IV, al hablar de la personalidad del monarca, nos manifiesta que "tañía dulcemente laúd" (Ap. pág. CXXIX). Por su parte, Fernando de Rojas en su famosa tragicomedia "La Celestina" coloca el laúd en manos del protagonista Calixto.

Hasta aquí hemos observado diferentes testimonios de la importancia alcanzada por el laúd y del aprecio de que fue objeto en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media. Sin embargo, en la centuria siguiente decae un tanto su primacía en nuestro suelo ante el auge de otro cordón punteado: la vihuela de mano. Y así, mientras en los países europeos se multiplica la literatura para laúd, acrecentada por el uso de la imprenta, en España, y durante el mismo período renacentista, se escriben las más bellas páginas para vihuela por músicos de tanto renombre como Luis de Milán, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra, Enríquez de Valderrábano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana y Esteban Daza entre otros.

No obstante, el laúd se sigue utilizando en nuestra corte como lo atestiguan los inventarios instrumentales de la reina María de Hungría y del rey Felipe II. J. Bermudo nos habla del laúd elogiándolo y lo denomina "vihuela de Flandes". Y el granadino Baltasar Ramírez estuvo considerado como el primer laudista de toda Europa (83).

El uso renacentista de la "familia" instrumental hizo que se crearan diversos tipos y tamaños de laúdes. Praetorius nombra hasta siete miembros con diferentes te

situras. Pero además de estos tipos normales de laúdes, en el último tercio del s.XVI se inventaron otras formas de este instrumento con muchas más cuerdas. Eran los archilaúdes, con sus variantes de "chitarrone", "tiorba", "laúd atiorbado", "angélica", etc. (84).

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

Laúd de largo mástil

SIGLO IX

Asturias

Pintura mural de S. Miguel de Lillo (842-850). Laúd de largo mástil dibujado con mucho descuido. Caja ovoide y siete cuerdas. No se aprecia el clavijero. Lo tañe un ángel. Tomado de H. SCHLUNK y M. BERENGUER, La pintura mural asturiana de los ss. IX y X, Excma. Diputación de Asturias, 1957, lám. 30 (2).

SIGLO X

Gerona

Fol. 196 del Beato de Gerona (año 975). Museo Diocesano nº 100, (estilo mozárabe). Ilustrado por Emeterius y la religiosa Ende. Es probable que su lugar de origen fuese León. En esta página hay seis laúdes de largo mástil, tañidos por ángeles junto al Cordero. Sus cajas elípticas tienen ligeras escotaduras en la parte inferior. Dos cuerdas y clavijeros en figura de L con tres clavijas (fig. 219) I. V.

Lérida

Fol. 213 v. del Beato de la Seo de Urgel. Museo Diocesano nº 26 (estilo mozárabe). Laúd de largo mástil, con caja elíptica, tres cuerdas y clavijero en forma de T. Lo tañe un músico junto a otros que adoran la estatua de Nabucodonosor (lám. 1) I. V.

Fol. 157 v. del Beato de la Seo de Urgel. Museo Diocesano nº 26 (estilo mozárabe). Laúd de largo mástil semejante al anterior. Son siete instrumentos semejantes los que hay en esta miniatura tocados por ángeles junto al Cordero. Unos tienen tres y otros cuatro cuerdas. Los clavijeros en forma de T están desplazados hacia la izquierda. Los tres ángeles de la izquierda cogen el mango con la mano izquierda y pulsan las cuerdas con la derecha. Los cuatro ángeles de la derecha todo lo contrario (lám.2) I. V.

Valladolid

Fol. 145 v. del Beato de Valcavado (año 970). Biblioteca de Santa Cruz, 390 (estilo mozárabe). Ilustrado por Oveco. Laúd de largo mástil con caja en forma de artesa y vértices redondeados. Clavijero en forma de T con tres clavijas y tres cuerdas. En esta miniatura hay catorce instrumentos semejantes tocados por ángeles junto al Cordero. I. V.

Fol. 199 v. del Beato de Valcavado (año 970). Biblioteca de Santa Cruz, 390 (estilo mozárabe). Ilustrado por Oveco. Laúd de largo mástil semejante a los anteriores. Lo tañe un músico junto a la estatua de Nabucodonosor (fig. 217). I. V.

Estados Unidos

Fol. 174 v. del Beato ilustrado por Magius en S. Miguel de Escalada (año 950). Actualmente en la Biblioteca Pierpont Morgan, ms. 644, de Nueva York (estilo mozárabe) (fig. 259).

Laúd de largo mástil con caja en forma de artesa y vértices redondeados. Tiene tres cuerdas y clavijero en forma de T. Son trece instrumentos iguales los que hay en esta miniatura junto al Cordero. Tomado de J. PIJOAN y otros, Historia del Arte, III. Ed. Salvat, Barcelona, 1971, pág. 184.

SIGLO XI

Madrid

Fol. 202 del Beato de Fernando I, realizado en S. Isidoro de León por Facundo (año 1047) y conservado en la Biblioteca Nacional, vit. 14, 2 (estilo mozárabe evolucionado). Laúd de largo mástil con caja elíptica y número de cuerdas oscilando entre tres y cinco. Clavijero en forma de T. Hay catorce instrumentos iguales tocados por ángeles junto al Cordero. (lám. 4) I. V.

Fol. 114 v. del Beato anterior. Hay seis laúdes de largo mástil, semejantes a los anteriores, tocados por ángeles junto al Cordero. I. V.

Fol. 6 v. del mismo Beato. Existen cuatro laúdes de largo mástil semejantes a los anteriores y tañidos por Santos junto al Cordero con los cuatro símbolos de los evangelistas. I. V.

Fol. 208 v. del Beato anterior. Hay ocho laúdes de largo mástil semejantes a los anteriores y tañidos por santos junto al Cordero. I. V.

Fol. 272 v. del Beato anterior. Laúd de largo mástil con

cuatro clavijas y tres cuerdas, tocado por un músico junto a la estatua de Nabucodonosor (lám. 3). Tomado de MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, Espasa-Calpe, Madrid, 1942, lám. de la pág. 315 .

Inglaterra

Fol. 164 del Beato de Sto. Domingo de Silos (año 1093). Actualmente en Londres, Museo Británico, Add. 11695. Laúd de mango largo con caja elíptica, tres cuerdas y tres o cuatro clavijas. Son diez los instrumentos de esta miniatura, tocados por ángeles (fig. 218). Tomado de M. MENTRE, Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media, C.S.I.C. León 1976, fig.27 .

Miniatura del anterior Beato de Sto. Domingo de Silos. Hay ocho laúdes largos semejantes a los anteriores y tañidos por santos junto al Cordero Místico. Tomado de P. COLLAER y A. VANDER LINDEN, Atlas historique de la Musique, Elsevier, París, 1960, pág. 30, fig. 131

Miniatura del mismo Beato de Sto. Domingo de Silos. Dos laúdes largos semejantes a los anteriores y tañidos por músicos junto a la estatua de Nabucodonosor. Tomado de P. COLLAER y A. VANDER LINDEN, op. cit. pág. 30, fig. 133.

SIGLO XIII

Burgos

Archivolta de la Puerta del Sarmental de la Catedral (estilo gótico). Laúd de largo mástil (?). Sólo se ve la caja oval, pues el mástil y el claviijero han desaparecido.

Sólo tiene dos cuerdas que se sujetan a la parte inferior de la caja y carece de orificios tornavocés. Lo pulsa con los dedos un anciano del Apocalipsis (1ª dcha). La caja reposa sobre la rodilla derecha de éste. I. V.

Madrid

Miniatura de la Cantiga nº 130 de Alfonso X el Sabio del códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Dos laúdes de largo mástil con cajas ovales pequeñas, clavijero plano en forma de hoja con dos clavijas frontales y el mismo número de cuerdas. En la tapa tiene seis pequeños puntos, tres a cada lado de las cuerdas. Son pulsados con los dedos por dos juglares (lám. 38) I.V. H. Inglés (85) los clasifica como de dudosa especificación y terminología. Ribera (86) los denomina "bandolines". A. Salazar (87) los identifica con las violas del "Libro de Alexandre" y con la baldosa del Arcipreste de Hita. J. M. Llamaña (88) piensa que son cítolas.

Laúd con cordal frontal

SIGLO X

Francia

Bote de marfil de Davillier (arte califal cordobés). Museo del Louvre, París. Laúd con cordal frontal árabe. La caja se adelgaza hacia el clavijero. No se aprecia ningún detalle. Es tocado con plectro por un músico de la corte. Tomado de M. GÓMEZ MORIENO, El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe. "Ars Hispaniae" III,

Ed. Plus Ultra, Madrid 1951, fig. 358.

Bote de marfil de Al-Mughira (arte califal cordobés, año 968). Museo del Louvre, París. Laúd con cordal frontal árabe, cuatro cuerdas y oídos en forma de M abierta. Tomado de M. GONZÁLEZ MORENO, El arte árabe español... op. cit. fig. 361.

Italia

Miniatura de la "Historia de los amores de Bayad y Riyad". Códice hispanomusulmán. Biblioteca Apostólica Vaticana (Vat. Arab. 368). Laúd árabe con cordal muy ancho y adornos en la tapa y cuello. No se aprecia el número de cuerdas. Lo tañe con plectro un músico cortesano. Tomado de DOMÍNGUEZ BORDONA, Miniatura española en "Ars Hispaniae" XVIII. Ed. Plus Ultra, Madrid 1962, fig. 117 y pág. 100.

SIGLO XI

Barcelona

Pinturas murales del ábside de la iglesia de Sta. María de Tarrasa, del Maestro de Tarrasa (finales del s.X o principios del XI). Laúd con cordal frontal árabe, cuatro cuerdas y orificio ovalado en la tapa armónica. La caja se adelgaza formando el mástil. Lo tañe un ángel. I.V

Navarra

Museo de Pamplona. Caja rectangular de marfil (arte califal cordobés, año 1005). Procede del Monasterio de Leyre. Laúd con cordal frontal árabe, cuatro cuerdas y oídos en la tapa en forma de M abierta. La caja se adelgaza ha

cia el claviijero. Es tañido por un músico con plectro.
Tomado de J.YARZA, Arte y arquitectura en España (500 - 1250), Ed. Cátedra, Madrid 1979, pág. 89

SIGLO XIII

Burgos

Archivolta de la Puerta del Sarmental de la Catedral (estilo gótico) Laúd barítono con caja muy voluminosa, mástil independiente y claviijero romboidal en ángulo con clavijas frontales, probablemente por influencia europea, ya que su autor procedía de Amiens. El cordal no tiene la forma de varilla sino que se asemeja al de los instrumentos de arco, estrecho y alargado en el sentido de la caja. Tiene tres cuerdas y un oído central formado por una línea de puntos. La forma de la caja se parece al laúd del salterio de Lotario. Lo tañe un anciano del Apocalipsis. (fig. 251) I.V.

Portada de la iglesia de Sta. María la Real de Sasamón (estilo gótico) Laúd de tipo árabe. Sólo se aprecia el conforno. Le falta parte del mástil y el claviijero. Lo tañe un anciano del Apocalipsis con plectro. En la tapa se abre un orificio circular. I.V.

Orense

Archivolta del Pórtico del Paraíso en la Catedral (protogótico, 1ª mitad del s.XIII). Laúd con cordal frontal. Caja ovalada y mástil independiente. Tiene cuatro cuerdas y sus correspondientes clavijas. En la tabla se abre un pequeño rosetón y paralelos a los bordes de ella, como ornamentación, existen unos pequeños orificios. Es tañido con plectro por un anciano del Apocalipsis. (lám. 20) I.V.

León

Archivolta de la portada central del pórtico sur de la Catedral (estilo gótico). Laúd de tipo árabe de tamaño pequeño. En la tapa tiene cuatro pequeños oídos. Posee cuatro cuerdas y es tocado con plectro por un anciano del Apocalipsis. Tomado de FRANCO HATA, Escultura gótica en León, León 1976, láms. CI y CIV.

Capitel del claustro de la Catedral (estilo gótico). Laúd de tipo árabe con el mástil como prolongación de la caja. No se aprecian detalles, solamente el cordal frontal. Es tañido por un musulmán. Tomado de H. GAIBROIS DE BALLESTROS, Historia del reinado de Sancho IV de Castilla, Madrid 1922, pág. 80.

Madrid

Representación simbólica del "Trivium" y el "Quadrivium". Miniatura de Nicolás de Bolonia en el "Comentario sobre los códices de B. de Saxoferrato". Biblioteca Nacional. Laúd clásico europeo con orificio circular central y cordal. No se aprecian más detalles. Está sobre las rodillas de una mujer que representa a la Música. I. V.

Folio 18 del "Libro de los Juegos y de las Tablas" de Alfonso X (año 1283). Códice T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Laúd clásico europeo con seis cuerdas, oído circular central, adornos en la tapa y trastes. Es tocado por una mujer musulmana con plectro (fig. 221 a). I. V.

Folio 68 del "Libro de los Juegos y de las Tablas" de Alfonso X (año 1283). Códice T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Laúd de tipo árabe con cinco cuerdas, tres pequeños rosetones equidistantes y adornos en la tapa. Lo tañe un juglar con plectro (fig. 221 b). Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares op. cit. pág. 375.

Recuadro inferior derecha de la Cantiga C de Alfonso X del código T I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Laúd clásico europeo con un rosetón central y cuatro pequeños. No se aprecian más elementos. Lo tañe un ángel. I. V.

Miniatura de la Cantiga nº 30 de Alfonso X. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Dos laúdes de tipo árabe sin cuello definido y cajas voluminosas. Los oídos tienen forma de M abierta y además en la tapa se abren pequeños orificios configurando dibujos geométricos. Poseen cuatro cuerdas dobles y una sencilla. En uno de ellos se ven ocho clavijas y en el otro doce. Son tañidos con plectro por juglares (lám. 29). I. V.

Miniatura de la Cantiga nº 170 de Alfonso X. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Laúd de tipo árabe, barítono, pues tiene una caja muy voluminosa. Tiene nueve cuerdas con sus correspondientes clavijas. En la tapa tiene dos orificios en forma de M con los vértices redondeados y varios adornos geométricos de círculos y estrellas, decoración que se prolonga en el cuello. Es tañido con plectro por un juglar (lám. 42). I. V.

Toledo

"La Coronación de la Virgen". Tímpano de la puerta de Santa Catalina (estilo gótico). Catedral. Laúd clásico europeo con rosetón central. No se puede precisar el número de cuerdas. Lo tañe un juglar. Tomado de DURAN y AINAUD, La escultura gótica, "Ars Hispaniae" VIII, Ed. Plus Ultra, Madrid 1956, pág. 104 y fig. 90).

Zaragoza

Pinturas murales del ábside de la iglesia de S. Miguel de Daroca (estilo gótico). Laúd clásico europeo con cuatro pares de cuerdas, rosetón central y seis trastes. Las cuerdas pasan por el cordal y se anudan en punta en la parte inferior de la caja. Lo tañe un ángel. (fig. 222) I.V.

Inglaterra

Página de un "Maggadá" catalán o valenciano. Códice hispanohebreo en el Museo Británico, add. 14.761. Laúd tipo árabe. Sólo se aprecia el oído central y dos clavijas. Lo tañe un ministril. Tomado de DOMÍNGUEZ BORDONA, Miniatura española, en "Ars Hispaniae" XVIII, pág. 106 y fig. 132.

SIGLO XIV

Alava

Archivolta de la Portada de Sta. María de los Reyes de Laguardia (estilo gótico). Laúd árabe. No se ve el claviero. Según parece tiene cuatro cuerdas y es tañido con plectro por un ángel. I.V.

Calle lateral del Retablo de S. Andrés, (finales del s. XIII o principios del XIV, estilo gótico). Parroquia

de S. Andrés de Añastros. Laúd clásico europeo. El mástil es muy estrecho. Tiene cuatro cuerdas y dos oídos con rosetas. Lo tañe un ángel (fig. 220). Tomado de M. J. PORTILLA y J. EGUIA, Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria, T. II, pág. 53, fot. 32.

Baleares

Folio 1 del Libro de Privilegios de los Reyes de Mallorca. Iluminado en 1334 por Romeo des Poal de Manresa (edición latina, estilo italogótico). Archivo histórico de Palma de Mallorca. Laúd con la caja elíptica. No se ve el mástil ni el clavijero. En el centro de la tabla hay un rosetón y cuatro pequeños en los extremos. Posee tres cuerdas dobles. Lo tañe un ángel en la coronación del rey Jaime III de Mallorca. ^(fig. 229) Tomado de DOMINGUEZ BORDONA, Miniatras españolas, T. II, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1930, lám. 101.

"Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla de Juan Daurer (estilo gótico internacional). Museo de Palma de Mallorca. Procede de la Almudayna. Laúd clásico europeo. Sólo se percibe el contorno piriforme y un oído circular. Lo tañe un ángel con plectro. I.V.

Barcelona

Enjuta izquierda de la Puerta de S. Ivo. Catedral (estilo gótico). Laúd tipo árabe. Su contorno se asemeja a la mandora, pero tiene el clavijero en ángulo recto. Posee cuatro cuerdas, un largo cordal y un oído circular. Lo tañe un ángel con plectro (lám. 46). I.V.

"Epile de Salomé ante Herodes". Retablo de los Santos Juanes (año 1359) de Juan de Tarragona (estilo italogótico). Museo de Arte de Cataluña. Procedente de la capilla del castillo de Sta. Coloma de Queralt (Tarragona). Bellísimo ejemplar de laúd clásico europeo con cuatro cuerdas dobles, dos oídos con rosetones calados y seis dibujos de estrellas en la tabla y otros geométricos en el mango. Sólo se aprecia parte de éste. Lo tañe un juglar. (lám.73). I. V.

"La Virgen con el niño", retablo de Jaime Serra (estilo italogótico). Museo de Arte de Cataluña. Procede de Albaracín (Teruel). Laúd clásico europeo, con cinco pares de cuerdas, enorme rosetón y cuatro dibujos en incrustaciones en la tabla de armonía. Lo tañe un ángel con plectro. Tomado de J. M. LANAÑA, Los instrumentos musicales en la España medieval, "Miscellanea Barcinonensia", XXXV Barcelona 1973, fig. 10.

"Coronación de la Virgen". Clave de bóveda en Sta. María del Mar (año 1383) de Pedralbes. (Estilo gótico). Laúd clásico europeo con tres cuerdas dobles y rosetón. Un ángel lo tañe con plectro. (lám. 47). I. V.

"La Virgen de la leche entre ángeles músicos". Fragmento de un retablo del taller de los Serra (estilo italogótico). Pertenece a D. Rómulo Bosch Catarineu. Laúd clásico europeo con la caja casi circular y cuatro cuerdas. En la tapa gran rosetón y cinco dibujos de estrellas. Un ángel lo tañe con plectro (fig. 223). I. V.

"La Virgen y el Niño" (escuela catalana). Colección particular. Laúd tipo árabe con contorno ahusado. Tiene cuatro cuerdas, un pequeño oído y un dibujo geométrico. Lo tañe un ángel con los dedos (fig. 225). Tomado de H. ANGLES, La Música a Catalunya fins al segle XIII, Barcelona, 1935, pág. 81.

"La Coronación de la Virgen". Anónimo italogótico. Mezcla influjos de Destorrents y Ferrer Bassa (año 1350). Colección Muntadas, Badalona. Laúd de tipo árabe con cuatro cuerdas dobles. Rosetón en la tabla cerca del comienzo del mástil y pequeños dibujos geométricos. Un ángel lo tañe con plectro (fig. 224). I. V.

Fragmento de un retablo con ángeles músicos del Maestro de la Pentecostés de Cardona (estilo italogótico). Iglesia parroquial de Cardona. Laúd clásico europeo con cuatro pares de cuerdas, dos rosetones de diferente tamaño y cordal terminado en volutas. El mástil tiene diferente color que la tapa. Lo tañe un ángel con plectro (fig. 238). Tomado de H. ANGLES, La Música a Catalunya..., op. cit. pág. 113.

Burgos

Muro de fondo del arcosolio en el sepulcro del obispo Domingo de Arroyuelo. Catedral. Laúd clásico europeo. No se aprecia nada más que el contorno. Lo tañe un ángel. Tomado de A. DURAN y J. AINAUD, Escultura gótica en "Ars Hispaniae" VIII, Madrid 1956, fig. 59 y pág. 76.

Techo del claustro del Monasterio de Sto. Domingo de Silos (estilo gótico lineal). Laúd clásico europeo. Sólo se aprecia el contorno y un oído circular. Lo tañe un pastor.

Techo del claustro del Monasterio de Sto. Domingo de Silos (estilo gótico lineal). Laúd clásico europeo. Sólo se ve el contorno y cinco clavijas. Lo tañe un juglar. (fig. 226).

Techo del claustro de Sto. Domingo de Silos (estilo gótico lineal). Laúd clásico europeo. Se ve la caja abombada solamente. Lo tañe un juglar.

Techo del claustro de Sto. Domingo de Silos (estilo gótico lineal). Laúd clásico europeo con tres cuerdas y tres clavijas. Es tañido por un juglar.

Techo del claustro del Monasterio de Sto. Domingo de Silos (estilo gótico lineal). Laúd clásico europeo. Sólo se ve el contorno. Hay tres instrumentos iguales con la caja ovalada y tañidos por juglares.

Techo del claustro del Monasterio de Sto. Domingo de Silos (estilo gótico lineal). Laúd clásico europeo. El mástil es muy largo. Tiene cordal y tres cuerdas. Lo tañe un macho cabrío (fig. 227).

Castellón de la Plana

"La Virgen de la leche". Tabla central del Retablo de la Virgen del Maestro de Villahermosa (estilo gótico inter-

nacional, fines del s. XIV o principios del XV). Iglesia parroquial de Villahermosa del Rfo. Laúd clásico europeo con tres pares de cuerdas, dos rosetones de diferente diámetro e incrustaciones de estrellas. Posee trastes. Lo tañe un ángel con plectro (lám. 52). Tomado del Catálogo de la Exposición "El siglo XV valenciano". Palacio de Cristal. Madrid 1973, pág. 45, lám. 2.

Córdoba

"Sagrada Familia". Bajorrelieve en alabastro. Museo provincial. Laúd tipo árabe. Sólo se aprecia el contorno. Lo tañe un ángel. I. V.

Gerona

Baldaquino de la Catedral (estilo gótico). Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas y rosetón. Es tañido por un ángel en posición contraria a la normal, es decir, que el plectro lo sostiene con la mano izquierda, mientras la derecha acorta las cuerdas en el mástil. Tomado de H. ANGLES, La Música a Catalunya fins al segle XIII, op. cit. pág. 95.

Fuente de los Apóstoles en la Catedral, obra de Guillermo Morey (año 1394, estilo gótico). Laúdes de tipo árabe. Solamente tienen esculpido el contorno. Son dos instrumentos algo diferentes, uno tiene forma ahusada y el otro de basto. Son tañidos por ángeles debajo de la estatua de Sto. Tomás. I. V.

Lérida

Entrecalle del Retablo mayor de la iglesia de S. Lorenzo,

atribuido a Bartolomé Rubió (estilo gótico). Laúd clásico europeo. Solamente está tallado el contorno con caja bastante voluminosa. Lo tañe un ángel con plectro. Tomado de A. DURAN y J. AINAUD, Escultura gótica en "Ars Hispaniae" VIII, op. cit. fig. 210, pág. 225.

Logroño

"La Coronación de la Virgen". Retablo de S. Millán, (estilo gótico). Museo Provincial. Procede del Monasterio de S. Millán de Suso. Laúd con mástil muy largo y caja circular con cordal. Carece de rosetón y solamente tiene unos adornos de hojas en la tabla. Lo tañe un ángel. (lám. 53). I. V.

"Escenas de la vida de la Virgen". Retablo de S. Millán. Museo Provincial. Laúd semejante al anterior, pulsado con los dedos por un ángel. I. V.

"La Virgen con el Niño". Retablo de S. Millán. Museo Provincial. Laúd con caja circular, mástil largo y clavijero en ángulo. Tiene tres pares de cuerdas y unos pequeños orificios formando círculo, además un dibujo de estrella. Es tañido con plectro por un ángel, (fig. 228). I. V.

Madrid

"El baile de Salomé ante Herodes", escena de la "Historia de S. Juan Bautista". Retablo del taller de los Serra (último tercio del s.XIV, estilo italogótico). Museo del Prado (nº 3107). Laúd clásico europeo con cuerdas dobles. Está incompleto y sólo se aprecia un rosetón. Lo

tañe un ministril con plectro. Tomado de F. SOPEÑA y A. GALLIGO, La música en el Museo del Prado, Madrid 1972, pág. 28.

Puerta del tríptico-relicario del Monasterio de Piedra, del Maestro del mismo nombre (año 1390, estilo gótico internacional). Academia de la Historia. Laúd clásico europeo con seis cuerdas dobles y una sencilla. Tiene dos rosetones: uno grande y otro pequeño con magníficos calados. Además tiene cinco dibujos de estrellas incrustadas en la tapa, lo que lo convierte en un ejemplar muy bello. El mástil es de madera más oscura. Es tañido con plectro por un ángel (lám. 56). I. V.

Relieve en piedra. Colección del marqués de Valderrey. Laúd tipo árabe con contorno ahusado, cinco cuerdas y oído circular central. Lo tañe un ángel. I. V.

Folio 40 v. de la Crónica Troyana (año 1350), iluminada por Nicolás González. Códice h I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Laúd tipo árabe con la caja muy abultada y el mástil, prolongación de ésta, muy corto. Posee tres cuerdas. Lo tañe un juglar con plectro. Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, op. cit. pág. 71.

Sevilla

Relieve en alabastro. Museo Provincial. Laúd tipo árabe con el contorno piriforme. Lo tañe un ángel. I. V.

Toledo

Figuras de los pináculos en piedra policromada en el muro

que cierra la capilla mayor de la Catedral (estilo gótico). Laúd clásico europeo con el mástil largo, tres pares de cuerdas y rosetón. Lo tañe un ángel con plectro (lám. 63). I. V.

Valencia

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Parte central de un retablo del círculo del Maestro de Villahermosa (estilo gótico internacional, fines del s.XIV o principios del XV). Museo de la Catedral. Procede de Fenella. Laúd clásico europeo con cuatro pares de cuerdas y dos rosetones, uno grande y otro pequeño. Incrustaciones en la tabla. Lo tañe un ángel con plectro. (lám. 66). I. V.

Retablo de Sta. Lucía del Maestro de Albal (estilo gótico internacional). Iglesia parroquial de Albal. Laúd clásico europeo. Sólo se aprecia la caja con un rosetón y parte del mástil. Lo toca un ángel. I. V.

Francia

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre tabla de Jaime Serra (estilo italogótico). Colección particular Rosellón. Laúd clásico europeo con cuatro pares de cuerdas y dos rosetones, grande y pequeño. La ornamentación no se limita a unas cuantas estrellas, sino que abarca todo el borde de la tapa. Lo tañe un ángel (fig. 231). I. V.

"La Virgen de los Angeles". Pintura sobre tabla de la escuela del Maestro de la Pentecostés de Cardona (estilo italogótico). Colección Perriollat. París. Laúd clásico europeo con tres pares de cuerdas. Tiene dos rosetones,

grande y pequeño. Lo tañe un ángel con plectro (fig.232).
I. V.

Página de un Salterio inglés, comenzado en Canterbury en 1200 y finalizado en Cataluña por iluminadores barceloneses en el s.XIV (estilo italogótico). Biblioteca Nacional de París (ms. lat. 8846). Laúd tipo árabe con cuatro cuerdas y un oído circular. Es tañido con plectro por un juglar. Tomado de DOMINGUEZ BORDONA, Miniatura española, en "Ars Hispaniae", XVIII, pág. 153.

SIGLO XV

Avila

Orla de página miniada con el martirio de S. Esteban, por Juan de Carrión. Libro de Coro de la Catedral. Laúd clásico europeo con orificio central circular y trastes. No puede calcularse el número de cuerdas. Lo tañe una doncella. I. V.

"La Virgen y el Niño". Tabla central del Retablo de Nuestra Señora de Gracia del Maestro de Avila (estilo hispanoflamenco). Catedral. Laúd clásico europeo con un rosón y trastes. Posee cinco cuerdas y está medio oculto por otros personajes. Lo tañe un ángel pulsando las cuerdas con los dedos. I. V.

Baleares

Archivolta del Portal del Mirador de la Catedral de Palma de Mallorca (estilo gótico). Laúd tipo árabe. Solamente tiene esculpido el contorno y el cordal frontal. Lo tañe un ángel (lám. 89). I. V.

"Nuestra Señora de la Buena Muerte". Pintura sobre tabla de Rafael Noguer (estilo hispanoflamenco). Museo de Palma de Mallorca. Laúd clásico europeo con un mástil bastante largo. Se aprecia un orificio circular central. Lo tañe un ángel. Tomado de G. LLOMFART, C. R. La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía, II, Ed. L. Ripoll, Palma de Mallorca 1977, lám. 93.

"Nuestra Señora del Buen Camino". Pintura sobre tabla de Rafael Noguer (estilo hispanoflamenco). Parroquia de Santa Cruz en Palma de Mallorca. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas. Su ornamentación consiste en distintos tonos de madera en el mástil y en el borde inferior de la tapa. Lo tañe un ángel. Tomado de G. LLOMFART, op. cit. lám. 96.

"Coronación de la Virgen". Pintura anónima sobre tabla de la Parroquia de Selva (Mallorca). Laúd tipo árabe con el contorno abusado y dos orificios de distinto diámetro. Posee cuatro cuerdas y lo tañe un ángel con plectro. Tomado de G. LLOMFART, op. cit. lám. 117.

Predella del Retablo de S. Bernardino y S. Bernardo. Anónimo sobre tabla. Parroquia de S'Horta (Mallorca). Laúd clásico europeo. No se aprecian detalles, sólo el cordal y un oído central. Lo tañe un ángel con plectro. Tomado de G. LLOMFART, op. cit. lám. 116.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Pintura anónima sobre tabla de Sta. María del Puig en Pollensa (Mallorca). Laúd clásico europeo con rosetón central y diferente

color en el mástil. Lo tañe un ángel con plectro. Tomado de CH. R. POST, A History of spanish painting, Harvard University Press 1930, III, fig. 309.

"La Virgen y el Niño con ángeles músicos". Tabla central del Retablo de la Iglesia de Montesión del Maestro de Montesión (estilo gótico internacional). Palma de Mallorca. Laúd clásico europeo con dos rosetones de dimensiones diferentes. Cinco dibujos de estrellas en la tapa y trastes en el mástil. Lo tañe un ángel. (fig. 244). I. V.

Barcelona

Misericordia del coro alto, atribuido a Pedro Ça Anglada (hacia 1400). Catedral. Laúd clásico europeo con un cordal terminado en volutas, rosetón y cuatro cuerdas. El mástil es muy corto. Lo tañe un juglar. I. V.

Misericordia del coro alto, atribuido a Pedro Ça Anglada (hacia 1400). Catedral. Laúd clásico europeo. No se aprecia ningún detalle, sólo su contorno. Lo tañe un hombre desnudo junto a su pareja que sostiene un abanico. Tomado de I. MATEO GOMEZ, Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro. Instituto D. Velázquez. C.S.I.C. Madrid 1979, lám. LXIII, fig. 307.

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla del Círculo de Pedro Nicolau (estilo gótico internacional, primer cuarto del s.XV). Sala capitular de la Catedral. Laúd clásico europeo con tres pares de cuerdas, dos bellísimos rosetones de diferente diámetro y mástil bastante corto. Lo tañe un ángel pulsando las cuerdas con los dedos (fig. 235) IV.

"La Virgen con el Niño". Tabla central del Retablo de "Todos los Santos" de Pedro Serra (estilo italogótico). Museo Diocesano. Procede de S. Cugat del Vallés. Laúd clásico europeo con dos rosetones y mástil más oscuro que la tapa. Tiene seis cuerdas. Lo tañe un ángel con plectro. (lám. 71). I. V.

"La Virgen de la Gracia". Pintura sobre tabla del círculo de Ramón Mur (estilo gótico internacional). Museo Diocesano. Laúd clásico europeo con cuatro pares de cuerdas y dos rosetones de diferente tamaño. Son dos instrumentos iguales los que hay en esta pintura tocados por ángeles con plectro. Están incompletos pues les falta parte del mástil y el claviijero. Tomado de H. ANGLES, La Música a Catalunya fins al segle XIII, pág. 111.

"La Virgen de la leche". Pintura sobre tabla de Ramón Mur (estilo gótico internacional). Museo de Arte de Cataluña. Laúd clásico europeo con seis cuerdas y dos rosetones: grande y pequeño. Hay cuatro instrumentos semejantes: tres iguales y uno de menor tamaño. Son tañidos por ángeles con plectro. Tomado de M. OLIVAR, Museo de Arte de Cataluña, Ed. Salvat, Pamplona 1964, pág. 96.

"La Virgen de la Porciúncula", pintura sobre tabla atribuida a Rodrigo de Osona (padre). Museo de Arte de Cataluña. Procede de Albocacer y estuvo en la Colección Montañas. Laúd clásico europeo. Solamente se ve la caja piriforme con dos rosetones de diferente diámetro. El resto no está pintado. Lo tañe un ángel. Tomado del Catálogo de la

Exposición "El s.XV valenciano", nº 58, Madrid. Palacio de Cristal 1973, pág. 62.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Obra valenciana de estilo gótico internacional. Museo de Arte de Cataluña. Laúd clásico europeo. No se ve el clavijero. Posee tres pares de cuerdas y un rosetón. Lo tañe un ángel con plectro. Tomado de PIJOAN, Summa Artis, T. XI, Espasa-Calpe, Madrid 1947, pág. 617, fig. 950.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Tabla central del retablo procedente de Belcaire (Lérida) de Pedro García de Benabarre (estilo hispanoflamenco). Museo de Arte de Cataluña. Laúd clásico europeo con cinco pares de cuerdas y rosetón. Hay dos instrumentos iguales pinzados con plectros por ángeles (lám. 72). I. V.

"La Virgen y el Niño" del Retablo de "Nuestra Señora de Todos los Santos" de Pedro Serra (estilo italogótico). Museo de Arte de Cataluña. Procede de Tortosa. Laúd clásico europeo con cuatro pares de cuerdas y dos rosetones de diferente tamaño. El mástil es más oscuro que la tabla. Lo tañe un ángel. (fig. 236). I. V.

"La Virgen de la leche entre ángeles músicos". Pintura sobre tabla anónima aragonesa o valenciana (hacia 1450, estilo gótico internacional). Museo de Arte de Cataluña. Laúd clásico europeo con rosetón calado central. No se ve el número de cuerdas. Lo tañe un ángel con plectro. Tomado de MARCIAL OLIVAR, Museo de Arte de Cataluña. Ed. Salvat, Pamplona 1964, pág. 118.

Sector J del techo de la Capilla de la Casa de los Dalma ses (principios del s.XV, estilo gótico). Laúd clásico europeo con tres cuerdas. Es pinzado con plectro por un ángel (lám. 68). Tomado de J. M. LANAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, separata de "Miscellanea Barcinonensia", 1969, figs. 16, 38 y 39.

Medallón inferior del techo de la Capilla de la Casa de los Dalmases. Laúd clásico europeo semejante al anterior y también tocado por un ángel. Tomado de J. M. LANAÑA, op. cit. figs. 9, 38 y 39.

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre tabla de Miguel Ximénez (estilo hispanoflamenco). Colección Mateu. Peralada. Laúd clásico europeo con seis pares de cuerdas, rosetón y seis trastes. Lo tañe un ángel con los dedos (fig. 237). I. V.

"La Virgen y el Niño" del Maestro de Montesión (estilo gótico internacional). Colección Mateu. Laúd clásico europeo con cinco cuerdas y dos pequeños rosetones. Lo tañe un ángel pulsándolo con los dedos. I. V.

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla de Bernardo Martorell (estilo gótico internacional). Colección Viñas. Laúd clásico europeo con cinco cuerdas, dos rosetones y siete trastes. Lo tañe un ángel con plectro (lám. 74). I. V.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Tabla central

del retablo de S. Nicolás de Jacomart. Fue concluido por Rexach (estilo hispanoflamenco). Colección Amatller. Laúd clásico europeo con cinco pares de cuerdas, rosetón y siete trastes. Lo tañe un ángel con los dedos (lám. 75) I.V.

"La Virgen de los Angeles". Pintura sobre tabla del Maestro de Belmonte (estilo hispanoflamenco). Colección Junyer-Vidal. Laúd clásico europeo. No se ve el mástil ni el clavijero. Posee cinco pares de cuerdas, dos oídos circulares de diferentes dimensiones y cuatro dibujos geométricos incrustados en la tapa. Sus cuerdas, por capricho del artista, terminan en el final de la tapa después de atravesar el cordal. Lo tañe un ángel con plectro (fig.233)I.V.

"La Virgen con el Niño". Pintura gótica sobre tabla de la Colección Soler y March. Laúd clásico europeo. No tiene pintadas las cuerdas, sólo un rosetón y tres dibujos incrustados. Lo tañe un ángel con los dedos. Tomado de H. ANGLES, La música a Catalunya fins al segle XIII, op. cit. pág. 87.

"La Virgen y el Niño con ángeles músicos". Pintura sobre tabla de Jaime Cabrera (estilo gótico internacional). Museo Diocesano de Vich. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas y un rosetón. Es tocado con los dedos por un ángel. Tomado de CANON AZNAR, Summa Artis, XXII, pág.215.

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla del Maestro de Maluenda (estilo hispanoflamenco). Museo Maricel de Sitges. Sólo se ve parte de un instrumento de cuerdas pin

zadas por un plectro que, por la forma de parte de su caja, un rosetón y el cordal, pensamos que sea un laúd de tipo clásico. Tiene nueve cuerdas que pasan por el cordal y se atan a la parte inferior de la caja. Lo tañe un ángel (lám. 76). I. V.

Cáceres

Miniatura de un Cantoral en pergamino: "In vigilia omnium sanctorum" (principios del s.XVI). Monasterio de Guadalupe. Laúd clásico europeo. Sólo se aprecia el contorno y el oído circular. Hay dos instrumentos semejantes en la parte superior de la miniatura pulsados por angelitos. I. V.

Orla de una página del Cantoral anterior con S. Jerónimo en la inicial. Monasterio de Guadalupe. Laúd con tres pares de cuerdas y un rosetón. El mástil no está muy doblado. Lo tañe un angelito. I. V.

Miniatura de un Cantoral en pergamino: "In dedicationis Sanctis Michaelis" (fines del s.XV). Monasterio de Guadalupe. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas y oído circular. No se ve el clavijero. Ángel músico. I. V.

Miniatura del Cantoral anterior. Laúd clásico europeo con seis cuerdas y oído circular. Lo tañe un ángel junto a otros ángeles músicos. I. V.

"La Resurrección". Miniatura de un Pasionario (finales del s.XV). Monasterio de Guadalupe. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas y oído circular. Lo toca un ángel (fig. 239). I. V.

Miniatura que representa a un Obispo rodeado por una multitud de fieles. Cantoral en pergamino (fines del s.XV). Monasterio de Guadalupe. Laúd clásico europeo con oído circular. No tiene pintadas las cuerdas. Lo tañe un angelito. I. V.

Miniatura de un Libro de Coro de fines del s.XV. Monasterio de Guadalupe. Laúd clásico europeo con cuatro pares de cuerdas y un rosetón ovalado. Lo tañe un ángel con plectro. I. V.

"La Virgen, el Niño y Sta. Ana". Miniatura de un Libro de Coro (2ª mitad del s.XV). Monasterio de Guadalupe. Laúd clásico europeo con oído circular. El número de cuerdas no puede precisarse. Es pulsado con los dedos por un ángel. I. V.

"La Eucaristía". Miniatura de un Cantoral en pergamino (fines del s.XV). Monasterio de Guadalupe. Laúd clásico europeo con orificio circular. No se aprecian más detalles debido a la pequeñez del dibujo. Lo tañe un ángel. I.V.

Cenefa de la Puerta de la Iglesia del Monasterio de Guadalupe. Bajorrelieve en bronce repujado (estilo gótico). Laúd clásico europeo. Sólo tiene esculpido el contorno. Lo tañe un ángel con plectro. I. V.

Huesca

"La Coronación de la Virgen". Tabla central del Retablo de la capilla de los Dolores en la Catedral, de Pedro Zueira (estilo gótico internacional). Actualmente en el Museo

Diocesano. Laúd clásico europeo con dos rosetones de diferentes dimensiones y tres cuerdas. Un ángel lo tañe con plectro. I. V.

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla del Retablo de la Virgen adorada por los ángeles del Maestro de Lanaja (estilo gótico internacional). Iglesia parroquial de Lanaja. Laúd clásico europeo con el mástil bastante largo. Posee cuatro cuerdas y un pequeño rosetón. Además tiene dos pequeños oídos en forma de C como las vihuelas y está dotado de trastes. Lo tañe un ángel con plectro (lám. 80). I. V.

Lérida

Escena campestre. Miniatura de un Libro de Horas. Archivo de los Beneficiados en la Seo de Urgel. Laúd clásico con cuatro cuerdas. Carece de oídos pero el dibujo es muy pequeño. Lo tañe un cortesano junto a otros músicos. I. V.

Madrid

"San Vicente, diácono y mártir". Pintura sobre tabla del Maestro del arzobispo Dalmau de Mur o Tomás Giner (estilo hispanoflamenco). Museo del Prado nº 1334. Laúd clásico europeo con seis pares de cuerdas y un pequeño rosetón. No se ve el clavijero. Lo pulsa un ángel con los dedos. I. V.

Parte central de la predela del Retablo de "La vida de la Virgen y de S. Francisco" de Nicolás Francés (estilo gótico internacional). Museo del Prado nº 2545. Laúd clásico

europeo con seis cuerdas y diez trastes. Lo tañe un án gel con plectro. (lám. 82) I. V.

"La Asunción". Calle central del Retablo de "La Vida de la Virgen y de S. Francisco" de Nicolás Francés. Museo del Prado nº 2545. Laúd clásico europeo con seis cuerdas y un pequeño rosetón. Lo tañe un ángel con plectro (lám. 82). I. V.

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla del Maestro segoviano de las Once Mil Vírgenes (estilo hispanoflamenco). Museo del Prado nº 1290. Laúd clásico europeo con seis cuerdas, rosetón central y cuatro incrustaciones de tipo geométrico. Un ángel lo pulsa con los dedos (lám. 86). I. V.

"La Asunción". Pintura sobre tabla de escuela castellana (estilo hispanoflamenco). Museo del Prado. Laúd clásico europeo con oído central y cuatro cuerdas. Lo tañe un án gel. Tomado de Ch. R. Post, A History of spanish painting, op. cit. T.IV, 2ª parte, fig. 180, pág. 469.

"La Virgen y el Niño". Tabla central de un tríptico con influencia del Maestro de la Pentecostés de Cardona (estilo italogótico, principios del s.XV). Museo Arqueológico. Laúd clásico europeo con tres pares de cuerdas y dos rosetones calados de diferentes dimensiones. No se ve el clavijero ni parte del mástil. Este es de madera más oscura que la tapa, lo mismo que el borde inferior de ésta. Lo tañe un ángel con plectro (fig. 242). I. V.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Pintura sobre tabla con el retrato del donante Sperandeo de Sta. Fe, del Maestro de Lanaja (año 1439, estilo gótico internacional). Museo Lázaro Galdiano. Procedente de Tarazona. Laúd clásico europeo con tres pares de cuerdas y una simple. Posee cinco trastes, un rosetón calado central y dos pequeños oídos en forma de C. Lo tañe un ángel con plectro. (fig. 241). I. V.

"La Trinidad". Miniatura nº 11915 del Museo Lázaro Galdiano. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas y oído central. Lo tañe un ángel con los dedos. I. V.

"Bautismo de Cristo". Libro de Horas de Fernando el Católico (estilo flamenco). Biblioteca del Palacio Real. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas, cinco trastes y rosetón central. Lo tañe un ángel con plectro. I. V.

"La Virgen con el Niño". Miniatura de un Libro de Horas (estilo flamenco). Biblioteca del Palacio Real (lis. con pinturas 1008). Laúd clásico europeo. Está pintado por el dorso viéndose las duelas de su caja, el mástil y el clavijero. Lo tañe un ángel. I. V.

Orla de página miniada en un manuscrito (fines del s.XV) de la Biblioteca Nacional. Laúd clásico europeo, con oído central. No se aprecian más detalles. Lo tañe un niño. I.V.

"La Sagrada Familia". Miniatura de un manuscrito (comienzos del s.XVI) de la Biblioteca Nacional. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas. No se ve el clavijero ni el rosetón. Lo tañe un ángel. I. V.

Ángel músico en la miniatura anterior. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas y rosetón. El mástil es muy corto. I. V.

"El Señor bendiciendo entre ángeles". Fol. 23 de un Pontifical hecho para don Luis Acuña, obispo de Burgos. Biblioteca Nacional (vit. 18-9). Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas y rosetón. Es tocado por un ángel en la orla de esta miniatura. Tomado de J. DOMINGUEZ BORDONA, La Miniatura española, II. Ed. G. Gili, Barcelona 1930, lám. 134.

Episodio de Mardoqueo y el rey Asuero del Libro de Esther. Folio 393 de la Biblia de Alba iluminada por Mosé Arragel de Guadalajara. Biblioteca del duque de Alba. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas y rosetón. Lo tañe un ministril con plectro. Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, op. cit. pág. 288.

El arca de la Alianza. Folio 216 de la Biblia de Alba, de Mosé Arragel de Guadalajara. Biblioteca del duque de Alba. Laúd clásico europeo con cinco cuerdas, una estrella calada y seis pequeños orificios colocados artísticamente. No se ve el clavijero. Lo tañe un ministril. Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, op. cit. pág. 289.

Sacrificio ante un altar. Miniatura de la Biblia de Alba de Mosé Arragel de Guadalajara. Biblioteca del duque de Alba. Laúd clásico europeo con rosetón. No se ve el número de cuerdas ni el clavijero. Lo tañe un ministril. I. V.

"La Asunción". Inicial de página miniada de un Manuscrito de fines del s.XV. Colección Amunátegui. Laúd clásico europeo con el mástil muy largo y rosetón. No tiene pintadas las cuerdas. Hay dos instrumentos semejantes pulsados por ángeles. I. V.

La Virgen con ángeles y un donante sobre fondo de oro es tofado. Pintura anónima catalana de la 1ª mitad del s.XV. Antes en la Colección J. Weissberger. Laúd clásico europeo con cuatro pares de cuerdas y dos rosetones de diferentes dimensiones. Lo tañe un ángel con plectro. I. V.

"La Virgen y el Niño". Pintura anónima de fines del s.XV. Museo del Prado. Procede de la Colección Bosch. Laúd clásico europeo con un rosetón y dos incrustaciones de estrellas. Tiene trastes, pero no tiene pintadas las cuerdas. Lo toca un ángel. I. V.

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre tabla hispanoflamenca. Colección particular. Laúd clásico europeo con tres pares de cuerdas, cinco trastes y rosetón calado central. Lo toca un ángel pulsando sus cuerdas. I. V.

"La Coronación de la Virgen". Miniatura del Libro de Horas de Alonso de Zúñiga. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas y rosetón muy pequeño. Lo toca un ángel con los dedos. I. V.

Orla de una página miniada del Libro de Horas de Isabel la Católica. Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

Laúd clásico europeo con oído central. No tiene pintadas las cuerdas. Lo tañe un ángel. I. V.

Orla de una página miniada con la Ascensión. Libro de Horas de Isabel la Católica. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas y rosetón calado central. Lo toca un ángel. I. V.

Página del Breviario de Carlos V (s.XVI). Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas, oído central y trastes. El mástil es muy largo. Lo tañe una mujer que representa a "La Templanza". (fig. 240). I. V.

"La Virgen y el Niño". Calle central del Retablo gótico del Monasterio de Sta. María de El Pauler. Laúd clásico europeo con cinco cuerdas y oído circular central. Lo pulsa un ángel con los dedos. I. V.

"La Asunción". Pintura sobre tabla del Retablo de Robledo de Chavela. Anónimo. Laúd clásico europeo con oído circular central. No se aprecian más detalles. Es pulsado por un ángel. Tomado de CANON AZNAR, Pintura medieval española, "Summa Artis", XXII, op. cit. pág. 664.

"Regina Sacratissimi Rosarii". Tabla central del Retablo de la Magdalena de Ximenez-Bernat (estilo hispanoflamenco). Colección Ruiz. Laúd clásico europeo con seis cuerdas, oído circular y trastes. Hay dos instrumentos semejantes pulsados por ángeles. I. V.

Navarra

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla, anóni-
ma (estilo gótico internacional) de principios del s.XV.
Catedral de Pamplona. Laúd clásico europeo con cinco cuer-
das, trastes y un rosetón calado central. Lo tañe un án-
gel con plectro (lám. 88). I. V.

"La Coronación de la Virgen". Tabla del Retablo de la "In-
credulidad de Sto. Tomás". Capilla Caparroso de la Cate-
dral de Pamplona. Laúd clásico europeo con un rosetón y
tres pares de cuerdas. Sólo se ve parte de la caja y el
inicio del mástil. Lo tañe un ángel con plectro. I. V.

Capitel de la Iglesia de S. Sernín (estilo gótico). Pam-
plona. Laúd clásico europeo con cuatro órdenes de cuerdas
y un enorme rosetón calado. Lo tañe un ángel con plectro
(fig. 243). I. V.

Palencia

"El Nacimiento de Jesús" del Retablo de Pedro Berruguete
de la Iglesia de Sta. Eulalia. Paredes de Nava. Laúd clá-
sico europeo con oído circular central. No se aprecian
más detalles. Lo pulsa un ángel con los dedos. I. V.

Salamanca

"La Asunción". Tabla nº 53 del Retablo de Nicolás Floren-
tino (año 1445, estilo gótico internacional) en la Cate-
dral Vieja. Laúd clásico europeo con cuatro órdenes de
cuerdas: tres dobles y una simple. Posee un rosetón cala-
do pero no se ve el mástil ni el clavijero. Lo tañe un
ángel con plectro (lám. 91). I. V.

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla de Fernando Gallego (estilo hispano flamenco). Museo Diocesano de la Catedral Vieja. Procede de la Iglesia de Villaflores. Laúd clásico europeo con rosetón calado central. Tiene cinco órdenes de cuerdas, pero, curiosamente, son simples la primera y la última, las otras tres son dobles. Lo puntea un ángel con plectro (láms. 95 y 98). I. V.

Sevilla

Tímpano de la Puerta del Nacimiento o de S. Miguel, de Lorenzo Mercadante de Bretaña (estilo hispanoflamenco). Catedral. Laúd clásico europeo con seis cuerdas y pequeño oído central. Lo tañe un ángel con plectro. I. V.

"La Asunción". Inicial de un Cantoral de pergamino de fines del s.XV. Archivo de Música de la Catedral. Laúd clásico europeo. Sólo se ve el contorno. Es pinzado con una larga pluma de ave por un ángel. I. V.

"La Virgen entregándole la casulla a S. Ildefonso". Tríptico hispanoflamenco de una colección particular. Laúd clásico europeo con un pequeño oído circular. No se aprecian más detalles. Lo tañe un ángel. I. V.

Soria

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla del Maestro de Osma (estilo hispanoflamenco). Catedral de Burgo de Osma. Laúd clásico europeo con tres cuerdas y un pequeño rosetón calado. Las cuerdas atraviesan el cordal y terminan en la parte inferior de la caja. Lo pulsa con los dedos un ángel (lám. 99). I. V.

"La Ascensión del Señor". Inicial de un Cantoral en pergamino con la fiesta de S. Jerónimo y las Fiestas de Pascua (estilo gótico influido por el Renacimiento, fines del s.XV). Catedral de Burgo de Osma. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas y oído circular central. Lo tañe un ángel en la orla. I. V.

"La Asunción". Miniatura de un Breviario romano en dos vols. (estilo gótico, fines del s.XV). Catedral de Burgo de Osma. Laúd clásico europeo con seis cuerdas y rosetón calado central. Se ven seis clavijas. Hay dos instrumentos semejantes en esta miniatura pulsados por ángeles. I. V.

Miniatura del código "Turris fortitudinis", realizado a pluma con algo de color (estilo gótico). Catedral de Burgo de Osma. Laúd clásico europeo con oído circular central y cuatro cuerdas. Hay tres instrumentos semejantes en esta miniatura pulsados por ángeles. I. V.

Teruel

"La Coronación de la Virgen". Tabla central del Retablo de la Iglesia parroquial de Mora de Rubielos (estilo gótico internacional, escuela valenciana). Laúd clásico europeo con rosetón calado central. No se ve el mástil, ni el clavijero, ni las cuerdas. Lo pulsa un ángel. I. V.

Toledo

Archivolta (3ª izq.) de la Puerta de los Leones, obra de los escultores Hanequín de Bruselas, Juan Alemán y Egas

Cucman (estilo hispanoflamenco). Catedral. Laúd con forma de mandora, pero con clavijero en ángulo recto. Posee cuatro cuerdas y un oído central. Lo pulsa un ángel (lám. 103). I. V.

Archivolta (3ª dcha.) de la Puerta de los Leones, obra de Hanecuín de Bruselas, Juan Alemán y Egas Cucman (estilo hispanoflamenco). Catedral. Laúd con forma de mandora semejante al anterior. No se ve el número de cuerdas. Lo tañe un ángel con plectro. I. V.

"La Virgen y el Niño". Predela del Retablo de la Capilla Mayor de la Catedral, de Sebastián Almonacid, Diego Copín de Holanda, Cristiano de Holanda y Felipe Vigarny (estilo hispanoflamenco). Laúd clásico europeo con cinco cuerdas, seis trastes y diez clavijas. Lo pulsa un ángel con los dedos (lám. 110). I. V.

"La Virgen de la leche". Calle central del Retablo mayor de la Capilla de Santiago, de Sancho de Zamora y Juan de Segovia (hacia 1498, estilo hispanoflamenco). Catedral. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas y un pequeño rosetón. La caja es muy estrecha y el mástil largo. Lo pulsa un ángel con los dedos (lám. 111). I. V.

"La Virgen, el Niño y ángeles músicos". Miniatura de un Libro de Horas del Archivo de la Catedral. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas y oído central. El mástil es muy corto. Lo tañe un ángel. I. V.

"Cristo Rey con la Virgen y S. Juan Bautista". Inicial de

página del Cantoral llamado "El Aguilucho" (fines del si glo XV, estilo hispanoflamenco). Archivo de la Catedral. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas, rosetón calado y cuatro incrustaciones geométricas. Lo pulsa un ángel con los dedos (fig. 245). I. V.

"Cristo y la Virgen". Inicial de página del Misal de Nen doza en pergamino miniado. Cajón 4 del Archivo de la Ca- tedral. Laúd clásico europeo con cinco cuerdas y rosetón calado central. Lo puntea un ángel con plectro. Hay dos instrumentos de forma semejante en esta miniatura (fig. 246). I. V.

Valencia

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Calle central del Retablo de la Virgen del Círculo de Nicolau-Marçal de Sax (estilo gótico internacional). Museo Provincial de Be llas Artes. Procede de la ermita de Puebla Larga. Laúd clá sico europeo. Está pintado por el dorso, viéndose las cog tillas, el mástil y el clavijero. Lo tañe un ángel (lám. 112). I. V.

"Virgen de la Leche". Pintura sobre tabla de escuela va- lenciana (estilo italogótico). Iglesia de S. Salvador. Laúd clásico europeo con tres cuerdas dobles y rosetón ca lado central. Lo tañe un ángel con plectro. Tomado de POST, op. cit. VI, 2ª parte, pág. 569, fig. 249.

"La Virgen de las Virtudes". Pintura sobre tabla de Mar- tín Torner (estilo hispanoflamenco). Iglesia de S. Este-

ban. Laúd clásico europeo con cuatro pares de cuerdas y rosetón calado central. El mástil es bastante largo. Lo pulsa un ángel con los dedos. Tomado de CH. R. POST, op. cit. T. VI, 2ª parte, pág. 481, fig. 200.

Orla de una miniatura (fol. 3) del códice "Laurentius Bonincontrus" en pergamino. Vol. 859 de la Biblioteca de la Universidad. Laúd tipo árabe con rosetón calado y tres cuerdas. Lo toca un niño desnudo con plectro. Lo sostiene de manera contraria a la normal, es decir, con la mano derecha acorta las cuerdas en el mástil y con la izquierda las puntea. I. V.

Orla del fol. 2 de "Opera" de Johannes Tinctoris. Códice en pergamino miniado, vol. 844 de la Biblioteca de la Universidad. Laúd tipo árabe. No tiene pintadas las cuerdas y en lugar de rosetón posee tres pequeños orificios circulares agrupados. Lo pulsa un ángel con los dedos. I. V.

Miniatura de "Opera" de Publio Virgilio Marón. Códice en pergamino, vol. 748 de la Biblioteca de la Universidad. Laúd clásico europeo con rosetón calado central y cinco cuerdas. Lo toca un ministril con plectro (fig. 247). I. V.

Orla del fol. 6 de la "Opera" de Aristóteles. Códice en pergamino miniado, vol. 828 de la Biblioteca de la Universidad. Laúd clásico europeo con cuatro cuerdas, oído circular y trastes. El mástil es muy corto. Hay tres instrumentos semejantes en esta miniatura tocados por niños desnudos. I. V.

"Roy David". Inicial de página de un Salterio-Biblia en .
pergamino miniado. Biblioteca de la Universidad. Laúd ti-
po árabe con cuatro cuerdas y oído circular central. Lo
tañe un juglar. I. V.

Fol. 141 del "Romanz de la Rose" de Guillaume de Lorris.
Códice en pergamino miniado. Biblioteca de la Universi-
dad. Laúd clásico europeo con tres cuerdas y rosetón ca-
lado. Está colgado de la pared en el taller de un "lu-
thier" (fig. 230). I. V.

"La Virgen y el Niño". Tabla central del Retablo de Sta.
Ana del Maestro de los Perea (estilo hispanoflamenco).
Colegiata de Játiva. Laúd clásico europeo con cuatro pa-
res de cuerdas, rosetón calado central y cinco dibujos de
estrellas. Posee trastes. Lo pulsa un ángel con los dedos
(fig. 248). I. V.

"La Virgen rodeada de ángeles". Pintura sobre tabla de
Luis Dalmau (estilo hispanoflamenco). Colección de D. Luis
Tortosa. Onteniente. Laúd clásico europeo con rosetón ca-
lado central y tres dibujos incrustados. No tiene pinta-
das las cuerdas. Lo tañe un ángel con plectro. I. V.

Zaragoza

Retablo Mayor de la Seo, obra del escultor Hans Gnunda
(estilo gótico germano flamenco). Laúd clásico europeo
con cinco órdenes de cuerdas y un rosetón calado central.
Lo tañe un ángel con plectro debajo de la peana de San
Agustín (fig. 250). I. V.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos" con el escudo del arzobispo Dalmau de Mur. Pintura sobre tabla del Maestro de Lanaja (estilo gótico internacional). Museo de Bellas Artes. Procede de Albalate del Arzobispo (Teruel). Laúd clásico europeo con dos rosetones de diferentes dimensiones. No se ven las cuerdas. Lo tañe un ángel con plectro. I. V.

"Nacimiento". Pintura sobre tabla de la Colección Román Vicente. Laúd clásico europeo con tres cuerdas y un pequeño rosetón. Lo toca un angelito. I. V.

"La Coronación de la Virgen". Tabla central del Retablo de Tomás Giner (estilo hispanoflamenco). Colegiata de Sta. María de Calatayud. Laúd clásico europeo con tres pares de cuerdas y un pequeño rosetón calado. Tiene trastes, pero solamente se ve parte del mástil. Lo tañe un ángel (lám. 114). I. V.

Entrecalles del Retablo Mayor de la Iglesia parroquial de Monterde del Maestro de Retascón (estilo gótico internacional). Hay ocho laúdes de tipo clásico europeo con cuatro cuerdas y un pequeño rosetón. Son tañidos por ángeles. I. V.

"La Coronación de la Virgen". Tabla central del Retablo de la Virgen, de Miguel del Rey en colaboración con el Maestro de Torralba (año 1440, estilo gótico internacional). Iglesia parroquial de Sádaba. Laúd clásico europeo con cuatro órdenes de cuerdas y un rosetón calado central.

Las cuerdas pasan por el cordal y terminan en la parte inferior de la caja. Lo tañe un ángel con plectro (fig. 249) I. V.

Francia

"La Virgen y el Niño". Detalle del Retablo de Sta. Eulalia, del Maestro de Olot (estilo hispanoflamenco). Iglesia parroquial de Rigardá. Laúd clásico europeo (?). Solamente se ve parte de la caja y cuatro cuerdas dobles. Lo tañe un ángel. I. V.

Inglaterra

"La Virgen y el Niño". Tabla central del tríptico de la Virgen, Sta. Catalina y Sta. Lucía, de la escuela castellana (estilo hispanoflamenco). Colección de Lord Lee en White Lodge cerca de Londres. Laúd clásico europeo con cuatro órdenes de cuerdas y gran rosetón calado central. Además posee en la tapa dos dibujos geométricos incrustados y en el mástil tiene trastes. Lo tañe un ángel con plectro. I. V.

Alemania

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Pintura sobre tabla de Bonanat Zaórtiga (estilo gótico internacional). Städel art Institute de Frankfurt. Procede de Teruel. Laúd clásico europeo con cuatro órdenes de cuerdas y rosetón calado central. Lo tañe un ángel con plectro. Tomado de CH. R. POST, op. cit. T. III, fig. 335.

Bélgica

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre tabla, catalana (estilo italogótico). Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas. Laúd clásico europeo con dos rosetones de diferentes dimensiones. No se ve el número de cuerdas. Lo toca un ángel con plectro. Tomado de BRAGARD y DE HEN, Instrumentos de música, Ed. Daimón, Barcelona 1976, lám.II-15.

Estados Unidos

"La Virgen con el Niño rodeados de flores y ángeles músicos". Tabla del Retablo de Sta. Ana del Círculo de Bernat-Ximenez, con influencia de Bermejo (estilo hispano-flamenco). Museo Metropolitano de Nueva York. Laúd clásico europeo con tres cuerdas y oído circular. No se ve el clavijero. Lo toca un ángel con plectro.IV.

Entrecalle de un Retablo del círculo de Nicolau y Marçal de Sax (estilo gótico internacional). Museo de Bellas Artes de Boston. Laúd clásico europeo con rosetón calado central. No se ve el número de cuerdas. Lo toca un ángel. Tomado de CH.R.POST, op. cit. T.IV, 2ª parte, fig. 235 y pág. 583.

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla de Pedro Nicolau (estilo gótico internacional). Museo de Cleveland. Laúd clásico europeo con dos rosetones de diámetro diferente. No se ven las cuerdas, ni el clavijero, ni parte del mástil. Lo toca un ángel. I. V.

N O T A S

1. C. SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales, Ed. Centurión, Buenos Aires 1947, pág. 241.
2. J. CORONINAS, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, Ed. Gredos, Madrid 1947. T. III.
3. R. BRAGARD y F. J. DE HEN, Les instruments de musique dans l'art et l'Histoire, Bruselas 1967, pág. 38.
4. C. SACHS, op. cit. pág. 243.
5. C. SACHS, op. cit. pág. 241. Este autor lo denomina, por esto, "laúd con cordal frontal".
6. H. CHARNASSE, El laúd en La Música: Los hombres, los instrumentos, las obras, dirigida por H. DUFOURCQ, T. I. Ed. Planeta, Barcelona 1971, pág. 370; H. CHARNASSE y F. VERNILLAT, Les instruments à cordes pincées, P. U. F. París 1970, págs. 60 y s.
7. R. BRAGARD y F. J. DE HEN, op. cit. pág. 80; C. SACHS, op. cit. pág. 328.
8. H. CHARNASSE, El laúd en La Música... op. cit. T. I, pág. 370.
9. H. CHARNASSE y F. VERNILLAT, Les instruments à cordes pincées, op. cit. pág. 62.
10. Enciclopedia SALVAT de la Música dirigida por F. MICHEL, Ed. Salvat, Barcelona 1967, T. III, pág. 159.
11. H. FANUM, Stringed Instruments of the Middle Ages, W. Reeves, Londres 1940, fig. 154 en pág. 192.

12. A. KENDALL, The world of musical instruments, Londres 1972, pág. 27.
13. A. PARROT, Asur, "El Universo de las formas", Ed. Aguilar, Madrid 1961, lám. 380.
14. K. BITEEL, Los hititas, "El Universo de las formas", Ed. Aguilar, Madrid 1976, lám. 219.
15. C. SACHS, op. cit. pág. 79.
16. H. PANUM, op. cit. fig. 155, pág. 193.
17. H. PANUM, op. cit. figs. 157 y 158, pág. 196.
18. C. SACHS, op. cit. lám. V C.
19. J. DESHAYES, Les civilisations de l'Orient ancien, Arthaud, París 1969, lám. 124.
20. ROBERTSON Y STEVENS, Historia general de la Música, T. I. Ed. Istmo, Madrid 1968, pág. 23.
21. H. PANUM, op. cit. págs. 197 y ss.
22. E. GEVAERT, La Musique de l'Antiquité, T. II, Gante 1881, pág. 242.
23. A. KENDALL, op. cit. pág. 24.
24. H. PANUM, op. cit. pág. 205, fig. 172; F. BEHN, Die Laute in altertum und frühen Mittelalter, Zeitschrift für Musikwissenschaft, nov. 1918, pág. 95.
25. POLLUX, 1, IV, ch. 9, sect. 60 citado en E. GEVAERT op. cit. pág. 242; H. PANUM, op. cit. pág. 215.
26. H. PANUM, op. cit. pág. 210, figs. 181 y 182.

27. Proviene de S. Honorato. En K. SCHLESINGER, The Precursors of the violin family, Londres 1910, pág. 26, lám.II.
28. H. PANUH, op. cit. pág. 211, fig. 184.
29. H. PANUH, op. cit. figs. 185, 186 y 187; C. SACHS, op. cit. pág. 132, lám. VIII B; A. GRABAR, El primer arte cristiano, Aguilar, Madrid 1966, lám. 266.
30. C. SACHS, op. cit. págs. 98, 244 y 245; A. SHILOAH, Mundo árabe y judío en La Música... dirigida por DUFOURCQ, op. cit. T. I, pág. 29.
31. C. SACHS, op. cit. pág. 98.
32. S. MARCUSE, A Survey of Musical Instruments, David & Charles, Newton Abbot, Londres 1975, pág. 408.
33. Enciclopedia Universal del Arte, T. IV, Plaza y Janés, Barcelona 1978, pág. 279.
34. S. MARCUSE, op. cit. págs. 409 y 429.
35. C. SACHS, op. cit. pág. 240.
36. H. PANUH, op. cit. págs. 206 y 208.
37. C. SACHS, op. cit. pág. 240.
38. C. SACHS, op. cit. lám. IX B; Historia del Arte, T. IV, Ed. Salvat, Madrid 1976, pág. 213.
39. C. SACHS, op. cit. págs. 161 y 189; fig. 36.
40. H. PANUH, op. cit. pág. 208, figs. 177 y ss.
41. S. JARGY, La Musique arabe, P. U. F. París 1977, pág. 15.
42. ROBERTSON y STEVENS, op. cit. T. I, pág. 193; C. SACHS, op. cit. pág. 241.

43. C. SACHS, op. cit. pág. 242; S. MARCUSE, op. cit. pág. 413.
44. J. RIBERA, Las Cantigas de Santa María, Madrid 1922, pág. 50.
45. J. BECKWITH, El primer arte medieval, Ed. Hermes, México 1964, pág. 34; J. PIJOAN, "Summa Artis", Historia general del Arte, T. VIII, Espasa-Calpe, Madrid 1942, pág. 335 y fig. 445.
46. R. BRAGARD y F. DE HEN, op. cit. láms. II 3 y II 4.
47. C. SACHS, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1920, pág. 170.
48. R. BRAGARD y F. DE HEN, op. cit. pág. 38.
49. K. SCHLESINGER, op. cit. pág. 131; H. PANUM, op. cit. pág. 367.
50. J. PIJOAN, op. cit. T. VIII, fig. 423 en pág. 316.
51. C. SACHS, op. cit. pág. 261; H. NICKEL, Beitrag zur Entwicklung der gitarra in Europa, Haimhausen 1972, abb. 23-31.
52. J. PIJOAN, op. cit. T. VIII, fig. 434 en pág. 321; A. MAIRY y L. DE LA LAURENCIE, Le luth en Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire, dirigida por LAVIGNAC, París 1927, T. VIII 2ª parte, pág. 1974.
53. W. STAUDER, Les instruments de musique, Petite bibliothèque Payot, París 1963, pág. 56; DIAGRAM GROUP, Musical Instruments of the world, Paddington Press, London 1976, pág. 179.

54. C. SACHS, op. cit. pág. 261.
55. H. PANUH, op. cit. pág. 371.
56. J. BECKWITH, El primer arte medieval, Ed. Hermes, México 1965, pág. 39.
57. Podemos verlo fielmente reproducido en la obra del Diagram Group Musical Instruments of the world, Paddington Press, London 1976, pág. 178.
58. Ver D. et J. SOURDEL, La civilisation de l'Islam classique, Arthaud, París 1968, lám. 148.
59. C. SACHS, op. cit. pág. 161.
60. J. DOMINGUEZ BORDONA, Miniatura española en "Ars Hispaniae" XVIII, Ed. Plus Ultra, Madrid 1962, pág. 22.
61. Ibidem, pág. 27.
62. M. MENTRE, Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media. Institución "Fray Bernardino de Sahagún" de la Excm. Diputación provincial de León. Patronato "José María Quadrado". (C.S.I.C.) León 1976, pág. 37; J. CANON AZNAR, El Peato de Gerona en Rev. "Goya", nº 128, Madrid 1975, pág. 76.
63. Ibidem, págs. 139 y 149.
64. C. SACHS, op. cit. pág. 262.
65. M. MENTRE, op. cit. pág. 138.
66. Ibidem, págs. 159 y 164.
67. C. CID, La crisis del arte español en torno al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas, en

- "España en las crisis del arte europeo". C.S.I.C. Madrid 1968, pág. 67.
68. H. PANUH, op. cit. pág. 374.
 69. H. MENTRE, op. cit. pág. 165.
 70. W. NEUSS, Die Apokalypse des Heiligen Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration, I, Münster, 1931, págs. 268-281, citado por H. MENTRE, op. cit. pág. 46; J. CANON AZNAR, El Beato de Gerona, en Rev. "Goya" nº 128, Madrid 1975, pág. 74.
 71. J. A. GARCIA DE CORTAZAR, La época medieval en Historia de España, Alfaguara II, Alianza Editorial, Madrid 1973, pág. 59; J. L. MARTIN, La Península en la Edad Media, Teide, Barcelona 1976, pág. 264.
 72. J. DOMINGUEZ BORDONA, Miniatura española en "Ars Hispaniae" XVIII, Plus Ultra, Madrid 1962, pág. 22.
 73. S. JARGY, La musique arabe, P.U.F. París 1977, pág. 45; J. RIBERA, Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española, Madrid 1927, reimpresión A N S 1975, pág. 172.
 74. M. GOMEZ MORENO, El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe, "Ars Hispaniae" III, Ed. Plus Ultra, Madrid 1951, figs. 358 y 361.
 75. A. DURAN SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, Escultura gótica "Ars Hispaniae" VIII, Ed. Plus Ultra, Madrid 1956, pág. 19.
 76. La carta dice así: "Et ego exiguus hac si indignus et tuus famulus Gevaldus presbiter... offero et dono et con_

cedo ad Domino Deo Salvatori meo seu basilica qui est fundata territorio Asturiense, in locum quem vocitant Salto, in locum predictum in Kasares, iuxta flumine Nilone... Concedimus ibidem ad locum ipsius, id est, de ornato ecclesie, crucem argentea que ibidem concessit Tanoy et Guntro do pro remedio anime sue, calice de argento cum patena, velo principale, tunica, casullas, velos, libros, id I Psalterio, citara, Orationes 1º, Ordine 1º. En L. SERRANO, Cartulario de San Vicente de Oviedo (781-1200), Madrid 1929, pág. 34. Tomado de H. ANGLES, El Codex Polifonic de las Huelgas, Barcelona 1931, pág. 43.

77. H. ANGLES, Historia de la Música medieval en Navarra, Diputación Foral de Navarra, Pamplona 1970, pág. 224.
78. CASTRO, XIX, doc. 69. Ibidem, pág. 294.
79. CASTRO, XXXVI, doc. 309. Ibidem, pág. 315.
80. CASTRO, XXXIII, doc. 945. Ibidem, pág. 315.
81. J. N. LAHAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, Separata de "Miscellánea Barcinonensia" XXI-XXII, Barcelona 1969, págs. 74 y s.
82. J. RIBERA, Las Cantigas de Santa María, Madrid 1922, pág. 50.
83. R. MITJANA, La Musique en Espagne en Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire, T. IV, París 1927, pág. 2021.
84. J. N. LAHAÑA, Los instrumentos musicales en la España re-

nacentista en "Miscellanea Barcinonensia" XXXIX, Barcelona 1974, pág. 104.

85. H. ANGLES, La Música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio, vol. III, 2ª parte, Diputación Provincial de Barcelona, Barcelona 1943, pág. 453.
86. J. RIBERA, Las Cantigas de Santa María, Madrid 1922, pág. 147.
87. A. SALAZAR, La Música de España, vol. I, Espasa-Calpe, Madrid 1972, págs. 125. y s.
88. J. M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España medieval, en "Miscellanea Barcinonensia" XXXV, Barcelona 1973, pág. 64.

CAPITULO IX

La mandora

La baldosa

La cítola

LA MANDORA

Etimología.- Mandora y sus variantes "manduria", "mandurria", "vandurria" y "bandurria" proceden del latín medieval tardío "mandurium" o "pandurium" y éste a su vez del griego $\pi\alpha\nu\delta\omicron\upsilon\rho\alpha$. Siguiendo la opinión de C. Sachs (1) este nombre heleno tiene un origen más remoto. Deriva del sumerio "pan-tur" que significa "pequeño arco".

Del vocablo latino "pandurium" proceden las distintas denominaciones romances: "mandura", provenzal; "mandoire", francés; "mandola", italiano y "mandora", castellano.

Estructura.- La mandora es un laúd corto que en el transcurso de la Baja Edad Media fue influido por el laúd clásico. Tenía una delgada caja piriforme con el fondo abombado, constituido por duelas o "costillas". El mástil era muy corto, con trastes, y el clavijero en forma de hoz estaba rematado por una cabeza humana o de animal. Las clavijas se insertaban en él lateralmente. En la tabla se abría un oído o dos circulares, ornamentados con artísticos rosetones calados. En el cordal frontal se anudaban tres o cuatro órdenes de cuerdas, que se punteaban con un plectro. Los materiales empleados en su construcción eran los mismos que los del laúd y ya quedaron descritos en el capítulo anterior. No obstante, algunos instrumentos se hacían de boj y en otros se empleaba el enebro para la tapa y concha natural de tortuga en lugar de las costillas,

según se observa en el inventario de Felipe II del año 1602. La forma de sostener el instrumento y de hacer vibrar las cuerdas también era igual que en el laúd.

Origen y evolución.— Ya vimos en el capítulo anterior como el laúd corto sin cordal frontal surge hacia el siglo VIII a. J. C. según lo muestran unas figuras elamitas halladas en Susa. Reaparece en esculturas griegas del período helenístico y hacia el s.I de nuestra era origina un nuevo tipo con cordal frontal, como puede comprobarse en varios relieves greco-búdicos del estilo Gandhara en el período Kushana. Este nuevo tipo va engrosando su caja (relieves de vasos de plata de Irbit) además de adquirir otros rasgos propios y con el paso del tiempo se convertirá en el laúd clásico europeo que hemos estudiado en el capítulo anterior. Sin embargo, el instrumento originario no se pierde, sino que sigue su propia trayectoria sin demasiadas transformaciones. La caja y el mango de este instrumento constituían una única entidad orgánica. La tabla de armonía era de piel, por lo que carecía de cordal frontal y las cuerdas debían sujetarse al extremo inferior de la caja. El número de ellas era, generalmente, de tres. El clavijero formaba ángulo con el cuello y las clavijas eran laterales. No sabemos con exactitud cuando se realizó la modificación del clavijero, que de recto pasó a tener forma de hoz, como aparece en el Cercano Oriente islámico, pero suponemos que sería entre el s.X y el s.XI, pues los primeros ejemplares llegados a Europa, concretamente a Italia y España, en el s.X lo muestran aún con el

clavijero recto doblado hacia atrás. Su nombre "qūpūz" era de origen turco y fue adoptado por la literatura árabe a fines del s.XI, en el período final de la dinastía Abbasida.

El laúd corto se extendió por el Este hasta Indonesia y por el Sur hasta Zanzíbar y Madagascar debido, principalmente, a la conquista y subsiguientes migraciones islámicas. Su nombre en todos estos lugares, donde aún pervive, deriva del turco "qūpūz". En Borneo se le llama "gambus", en Zanzíbar "gabbus" y en otros lugares como Arabia, Turquía, Hungría, Ucrania, Rumanía y los Kirguises recibe las denominaciones de "Kabosa", "Koboz" o "Koubouzi". Este vocablo turco solamente penetró en la Europa central y oriental en el período medieval a través de Bizancio. El verso 4672 del poema de Heinrich von der Neuen Stadt "Gottes Zukunft", escrito a comienzos del s.XIV, lo cita: "die Kobus mit der luten" (2). Por el contrario, la Europa occidental y meridional lo ha ignorado y ha preferido el término "mandura" con sus diversas variantes, derivado del griego *πνδούρα*, para designar el mismo instrumento. Un tratado griego de alquimia, fechado hacia el 800, identifica el "pandourion" con el "kobuz" y lo describe con tres, cuatro o cinco cuerdas y siete trastes(3). Se deduce que el término griego *πνδούρα* era genérico y lo mismo indicaba un laúd de largo mástil que uno corto, y que fueron sus derivados, tanto latino como árabe, los que restringieron su significado, pasando a designar un único instrumento: "tanbur" en árabe señalaba al laúd de largo mástil y "mandurium" latino y sus variantes en las

lenguas romances, un laúd de mango corto.

Hacia el s.X llega el laúd corto a Europa. En esta época aparece tallado en un púlpito de madera de la iglesia de S. Leonardo en Arcetri en las afueras de Florencia. La tabla de armonía está dividida en dos por una línea transversal, lo que sugiere que fuera mitad de cuero y mitad de madera. Tiene tres cuerdas y su clavijero, inclinado hacia atrás, es recto. Se puntea con plectro (4).

En este mismo siglo lo encontramos también en España, concretamente en el Beato ilustrado por Magius hacia el 950 en el Monasterio de S. Miguel de Escalada y que actualmente se conserva en la Biblioteca Morgan de Nueva York (ms. 644). En el folio 87 vemos cuatro laúdes cortos, cuyo tamaño es desproporcionadamente mayor al de sus congéneres. Sus cajas en forma de bazo se prolongan por un cuello más o menos largo. La tabla de armonía con los costados rectos está dividida en dos por una línea curva transversal indicando con ello que era de piel y madera. El número de cuerdas oscila entre tres y cuatro y están sujetas a la parte inferior de la caja. En tres instrumentos el clavijero está formado por una barra transversal terminada en una corta voluta, con tres clavijas (fig. 215). En el cuarto, el clavijero, en forma de triángulo isósceles, se une al cuello, configurando un ángulo recto, por medio de un elemento circular (fig. 216). El modo de tocarlos también varía. Si en los tres instrumentos anteriores la parte inferior de la caja descansa sobre una de las rodillas del intérprete, quedando así en posición vertical, en este último es un costado de la caja el que re-

posa sobre las rodillas, por lo que adopta la postura horizontal. Un plectro de madera se utiliza en dos laúdes, mientras que los otros dos se pulsan con los dedos. Para seguir los dictados de la simetría dos instrumentos se pinzan con la mano derecha y otros dos con la izquierda.

La representación de estos laúdes responde a las características esenciales de la miniatura mozárabe, como es la esquematización de las formas y la utilización de la perspectiva frontal, que superpone elementos de diversos planos, como puede comprobarse al examinar la factura de los clavijeros. Por otra parte, las dimensiones de los instrumentos, demasiado grandes con relación a los intérpretes, son, probablemente, consecuencia de la tendencia a la desrealización de los artistas mozárabes.

Vemos, pues, como el laúd corto penetra en España hacia el s.X, o quizá un poco antes, gracias a la invasión árabe. Lamaña (5) afirma que unos 300 años antes que el laúd propiamente dicho, opinión de la que discrepamos, ya que en este mismo siglo nos encontramos con los tres tipos de laúd entonces conocidos: el largo, el corto y con cordal frontal. Este último no sólo está representado en objetos de marfil del arte califal, sino que incluso se manifiesta ya en la España cristiana, como es el caso de la iglesia de Sta. María de Tarrasa.

En el siglo siguiente no aparecen imágenes de laúd corto, pero también es verdad que en este período la iconografía organológica no abunda, debido probablemente a la época de crisis que atraviesa la península a causa de las guerras. Ya en el s.XII lo vemos de nuevo en el Beato

de Turín y en un capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca. En el folio 142 del primero, copia catalana del Beato de Gerona, realizada hacia el año 1100, solamente se ha dibujado su contorno de perfil, pudiendo observarse su caja abultada y su clavijero recto formando ángulo con el cuello. Se puntea con plectro. El instrumento de la Catedral de Jaca (fig. 195), por el contrario, parece poseer un clavijero un tanto curvado, aunque sin ser, de una manera clara, en forma de hoz.

Las siete manifestaciones plásticas de este instrumento en el s. XIII poseen, como rasgo común, el clavijero en forma de hoz, rematado por una cabeza de animal, aunque difieren en otros elementos. En cuatro de estas manifestaciones la mandora adopta la típica caja piriforme prolongada hacia el cuello, como en las miniaturas de los Comentarios sobre los códices B. de Saxoferrato (fig. 197), en las de la Cantiga nº 90 (lám. 34), en el Retablo de S. Andrés en Añastro (fig. 196) y en los frescos de la torre del castillo de Alcañiz; pero en las otras tres manifestaciones encontramos una variante tipológica de la mandora que cuenta solamente con estos tres ejemplares iconográficos. Posee este tipo una caja oval y abombada con un cuello independiente bastante largo. Las cuatro cuerdas se fijan a la parte inferior de la caja, después de atravesar una varilla-puente. Dos de estos instrumentos, los de las miniaturas de las Cantigas nº 20 y nº 150 (láms. 28 y 40), carecen de orificios tornavoces, aunque las tablas de armonía tienen unos dibujos decorando sus bordes. El tercero, perteneciente a las pinturas murales de la Capi-

lla de S. Martín de la Catedral Vieja de Salamanca, posee dos orificios circulares de diverso tamaño ornamentados con rosetas caladas. Este tipo de mandora toma el mástil y la forma ovalada de la caja de las vihuelas y es curioso observar cómo en la Cantiga nº 20 se prolonga el batidor sobre la tapa, del mismo modo que en la vihuela contigua. No volvemos a encontrarnos con esta variedad de mandora en los restantes siglos medievales, por lo que suponemos que este tipo híbrido no tuvo mucho éxito y cayó en desuso en este mismo siglo.

Unos ejemplares típicos islámicos son los de la Cantiga nº 90, con los mástiles poco destacados, tres cuerdas y dos pequeños orificios en forma de media luna, además de otros cuatro circulares artísticamente dispuestos. Por el contrario, la mandora del Retablo de S. Andrés de Añastro posee ya todas las características de los instrumentos posteriores: caja piriforme con un elegante cuello, cordal frontal, debido a la influencia del laúd, y rosetón calado. Pero hay que tener en cuenta que este Retablo se sitúa entre fines del s.XIII y comienzos del s. XIV, lo que hace posible la modernidad del instrumento.

En el s.XIII, pues, se cruzan diversos elementos de tres modelos que cristalizarán, en los siglos siguientes, en el tipo de mandora europea con unas características bien definidas, aunque persista el instrumento islámico, que irá desapareciendo lentamente.

El número de representaciones de la mandora aumenta a veinte en el s.XIV, doblándose esta cifra (unos 43) en el s.XV. El tipo europeo ya está suficientemente defini-

do, aunque aún perduran algunos ejemplares islámicos con el cuello unido a la caja, sin rosetón y las cuerdas sujetas a un botón en el extremo inferior de aquélla. Con estas características encontramos en el s.XIV un instrumento, en un capitel del claustro de la Catedral de Oviedo y en el s.XV otro, en el tímpano de la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia (fig. 213).

El cordal frontal a imitación del laúd se generaliza en esta época, aunque algunos instrumentos carecen de este elemento, como el de las pinturas murales del Refectorio de la Catedral de Pamplona, de Juan Oliver, actualmente en el Museo provincial de la misma ciudad (fig. 202). Aunque en estos dos últimos siglos medievales se le añaden trastes al instrumento para obtener una afinación más segura, sin embargo, éstos no se prodigan mucho, al menos en la iconografía. En el s.XIV son cinco los instrumentos que poseen estos elementos y se encuentran en "La Virgen de la Leche" del taller de los Serra, de D. Rómulo Bosch Catarineu (fig. 199), en "La Virgen con el Niño" de Gonzalo Pérez, del propietario anterior (fig. 200), en "La Virgen con el Niño" del Maestro de Villahermosa en la iglesia parroquial de Villahermosa del Río (lám. 52), en la "Historia de S. Juan Bautista" del taller de los Serra, en el Museo del Prado y en "La Virgen con el Niño y ángeles músicos" del círculo del Maestro de Villahermosa, en el Museo Diocesano de Valencia (lám. 66). En el s.XV sólo hay cuatro mandoras con trastes: en el Retablo de la iglesia de Montesión, del Maestro del mismo nombre (fig. 211); en una miniatura de la Biblia de Alba, de la

Colección Alba (fig. 210); en el Retablo de la Virgen del círculo de Nicolau-Marçal de Sax, del Museo de Bellas Artes de Valencia (lám. 112) y en una escultura de "La Virgen del Pilar" de la Catedral Nueva de Salamanca.

Otra innovación en la construcción de las mandoras de este período es la independencia del mástil, que, siguiendo el modelo del laúd, se encolaba a la caja, con lo que se obtenía un instrumento más resistente. Fue esta mejora la que permitió añadirle los trastes, pues antes era muy difícil atarlos al extremo resbaladizo de la caja, que se adelgazaba para configurar el cuello. Frecuentemente el mástil se recubría con una lámina de ébano formando de este modo el batidor, según lo muestran varias representaciones. Al independizarse el cuello, la caja se construyó con finas costillas, al estilo del laúd.

La presencia de uno o dos rosetones calados, además de algunos dibujos geométricos incrustados en la tapa, enriquecía y embellecía a estos pequeños laúdes, como puede comprobarse al contemplar el ejemplar de la arqueta-relicario del Monasterio de Piedra.

El número de cuerdas oscila entre tres y cuatro simples, doblándose en muchos casos, aunque hay ejemplares con cinco órdenes, como el de las pinturas de Juan Oliver en el Refectorio de la Catedral de Pamplona. Esto lo confirma Juan Permudo en su "Declaración de instrumentos musicales", editado en Osuna en 1555, donde nos dice que la "bandurria" tenía la forma del rabel, entonces con tres cuerdas u órdenes, pero que había "bandurrias" de tamaño mayor, con cuatro y, eventualmente, con cinco órde-

nes de cuerdas, unas veces dotadas de trastes y otras sin ellos (6).

En el s. XV nos encontramos con un instrumento singular de tipo arcaico. Está labrado en el friso de un ventanal que se abre sobre el claustro del Palacio del rey Martín, en Poblet. La forma externa de su caja, parecida a la de un basto, con los costados rectos, sin cuello definido, y la ausencia de orificios en la tapa, nos recuerda los laúdes cortos primitivos y los islámicos labrados en un púlpito de madera en la iglesia de S. Leonardo de Arce tri; más cercanos en el tiempo, pero la existencia de un claviijero curvado y rematado en cabeza de animal, además de tres órdenes de cuerdas, nos confirma sus concomitancias con los instrumentos coetáneos.

Como dato curioso observamos que las mandoras pintadas por los hermanos Serra en sus obras se asemejan bastante a la realizada por Simone Martini en "S. Martín armado caballero por el emperador", pintura al fresco en la iglesia baja de Asís. Bien sabida es la influencia que este pintor sienes ejerció en aquellos pintores catalanes. Esta semejanza se aprecia, sobre todo, en la ornamentación del instrumento, con dos rosetones calados de diferente tamaño, dibujos incrustados en forma de damero, batidor de ébano y el borde de la tapa decorado con pequeñas líneas oblicuas. Este último detalle se aprecia claramente en "La Virgen y el Niño" de Jaime Serra, de una colección particular del Rosellón (fig. 205). Si bien son patentes las coincidencias decorativas entre las diversas mandoras de estos pintores, también existen diferencias

estructurales, como la forma de la caja o el número de cuerdas, que nos llevan a pensar en su estrecha relación con instrumentos concretos y no como meras copias del instrumento de Simone Martini.

A lo largo de los ss. XIV y XV la mandora ha ido perfeccionando su construcción ante la competencia del laúd que, debido a la amplitud de su caja sonora, poseía un timbre más lleno y potente. Pero, a pesar de estas mejoras, decae a fines del s.XV, según lo atestigua Johannes Tinctoris en el año 1476, cuando se encontraba en la corte de Fernando I de Nápoles: "el uso de la ghiterna es rarísimo a causa de su tenue sonido" (7). Probablemente su débil sonoridad sería la causa de que se siguiera utilizando el plectro, como lo testimonian las imágenes plásticas, lo que impediría la ejecución de la polifonía tan floreciente en la época. Al no poder contribuir a los fines de la nueva música instrumental, la mandora en el siglo XVI tiene que evolucionar hacia el laúd aumentando el volumen de su caja, que adopta la forma de almendra al tener el mástil independiente, y doblando el número de sus cuerdas, aunque conservó su especial tipo de clavijero. Este nuevo modelo se tocaba con los dedos y recibió el nombre de mandola.

El instrumento pequeño reapareció en el s.XVII con cuatro cuerdas, pero, aunque gozó de cierto auge en Europa, no duró más de un siglo.

En cuanto a las citas literarias y documentales de este instrumento durante la Edad Media hay que decir que son bastante escasas. Al igual que el laúd, la mandora

aparece por primera vez documentada en el "Libro de Buen Amor" del Arcipreste de Hita, concretamente en la estrofa 1207. Los tres códices que se conservan de este poema cada uno nos ofrece una grafía diferente: el código Gayo, "vandurria"; el de Toledo, "banduria" y el de Salamanca, "manduria". Hay, pues, en estas grafías una clara confusión de labiales.

Pero, lo mismo que el laúd, también la mandora se halla citada ya en los poemas franceses del s.XIII. Adenet le Roi, poeta-músico de la 2ª mitad de este siglo, en su "Roman de Cléomadès" nombra la "mandoire" en el verso 17279. Lo mismo sucede en el poema anónimo "Flamenca" de la misma época, esta vez con la grafía "mandura" (verso 609) (8). Incluso surge entre los trovadores provenzales el verbo "mandurear" que significaba "tocar la mandura".

El término "bandurria" vuelve a aparecer en el poema "Una Coronación de Nuestra Señora" de Fernán Ruiz de Sevilla (contenido en el Cancionero de Ramón de Llavía) de finales del s.XIV o principios del s.XV. "Bandurria" se sigue usando en los siglos siguientes para designar el mismo instrumento pues Covarrubias en su "Tesoro de la Lengua castellana" (año 1611) lo recoge y lo define como un "género de instrumento, a modo de rabel pequeño, todo él de una pieza y cavado".

En el siglo XIV surge una nueva denominación para la "mandora": la de "guitarra morisca", que no sobrevive este siglo. Ya vimos, al hablar del laúd, cómo los países del norte de África situados al oeste de Egipto preferían el nombre "aitara", derivado del griego, para designar al

laúd. No es de extrañar, pues, que este vocablo pasara a la península ibérica señalando al laúd corto o mandora y añadiéndole el adjetivo "morisca", con lo que se indicaba claramente su origen. Este nuevo vocablo no desplaza al de "mandora", sino que coexiste con él, como se puede ver en el "Libro de Buen Amor" donde ambos están citados. En la estrofa 1202 (Ap. pág. XL) el Arcipreste de Hita inicia su famoso cortejo con la "guitarra morisca" de la que dice: "de las bozes aguda e de los puntos arisca", que sale "gritando" debido a su timbre específico, chillón, a causa de la pequeñez de su caja sonora, mientras que en la estrofa 1207 y en la 1491 (Ap. págs. XLI y XLII) cita la "mandurria", como ya vimos anteriormente. En esta última estrofa precisa que la "mandurria" no era propia para interpretar los versos arábigos, lo mismo que la guitarra, aunque en este caso no aclara si se trata de la "latina" o de la "morisca". Esta opinión del Arcipreste nos extraña, pues es bien conocido el origen oriental de ambos instrumentos.

Johannes de Grocheo en su tratado "Música Vulgaris", escrito alrededor de 1300, nombra, por primera vez, la "guitarra sarracénica" entre los instrumentos de cuerda más apreciados en su país para la ejecución de la música instrumental (9). Guillaume de Machaut la denomina "morache" y "enmorache" en sus poemas "La Prise d'Alexandrie" y "Li Temps pastour", prescindiendo del sustantivo guitarra, debido, tal vez, a un uso reiterado que obliga a acortar las expresiones, o a exigencias métricas. En 1349 el duque de Normandía tiene entre sus ministriles a un ta

fiador de la "guitarre moresche" llamado Richart'Abbé, que aparece citado en unos inventarios de su corte junto a otro ministril de la "guitarre latine".

Lamaña (10), siguiendo la opinión de Gerold (11), piensa que la guitarra morisca no era propiamente una mandora, sino una variedad de ésta, en concreto la que aparece representada en las Cantigas nº 20 y nº 150 del Códice b I 2 de El Escorial, con la tapa oval y mango independiente, basándose en que el Arcipreste de Hita menciona en su poema los dos nombres: "guitarra morisca" y "mandurria". Nosotros disentimos de esta opinión porque, si bien la relación instrumental de Juan Ruiz no es sólo un alarde de conocimientos organográficos, es cierto que cita las diferentes denominaciones de un mismo instrumento, como es el caso del salterio y del "caño entero". Por otra parte, la plástica francesa no muestra un instrumento semejante al de las Cantigas, mientras que abunda el tipo piriforme con caja prolongada en el cuello. Además Gerold, el musicólogo francés antes citado, se refiere al instrumento de las Cantigas cuando habla de la "guitarra morisca" como de una variedad de la mandora y no cita ningún otro ejemplar que confirme su aseveración. Así pues, mientras no poseamos datos más fidedignos, no podremos afirmar que la "guitarra morisca" sea una variedad de la mandora y no la propia mandora. Más bien parece haber sido un nuevo nombre de la mandora, acuñado en España y de moda en el s. XIV, que no sobrepasó esta centuria; pues el término "mandura" reaparece con mayor pujanza en las fuentes documentales de los ss. XV y XVI.

Por esta misma época, en Italia recibía el nombre de "ghiterna", según expresión de Tinctoris, como ya vimos anteriormente, y de "quinterna". Paulirinus (hacia el 1460) nos habla de la "quinterna" como de un instrumento más pequeño que el laúd. Por otra parte, un poco después, pero aún dentro de la misma centuria, otro testimonio afirma que el pequeño laúd es llamado "quinter-na": "lutina quinterna vocant" (12).

En Alemania los términos utilizados son semejantes a los italianos. Así, encontramos "quintern" en Virdung (año 1511) y "guiter" en Agrícola (año 1528).

En cuanto a su denominación catalana nada se sabe. En los documentos de la corte catalano-aragonesa no aparece el término "mandura". Lamaña (13) se inclina a pensar que el nombre de "llaüt guitarrench", utilizado por los ministriles de dicha corte, se le aplicaría a este instrumento, pero se trata solamente de una mera hipótesis.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO X

Estados Unidos

Folio 87 del Beato ilustrado por Hagius en S. Miguel de Escalada (año 950). Actualmente en la Biblioteca Pierpont Morgan, ms. 644, de Nueva York (estilo mozárabe). Laúd corto islámico, con caja en forma de basto prolongada en el cuello. La tabla de armonía está dividida en dos por una línea transversal curva. Hay cuatro instrumentos: tres de ellos tienen un clavijero constituido por un travesaño, en ángulo recto, terminado en pequeña voluta; el cuarto lo tiene en forma de triángulo isósceles, unido al cuello por medio de un círculo. Todos poseen tres clavijas y el número de cuerdas oscila entre tres y cuatro. También varía la forma de tocarlos: en los tres que tienen el travesaño por clavijero, la parte inferior de la caja descansa sobre las rodillas de los intérpretes, quedando así en posición vertical, mientras que el cuarto está en posición horizontal. Dos de ellos se tañen con plectro y los otros dos se pulsan con los dedos. Los intérpretes son ancianos (figs. 215 y 216). Tomado de J. PIJOAN, Summa Artis, VIII, Espasa-Calpe, Madrid 1942, pág. 523, fig. 761.

SIGLO XII

Huesca

Capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca (estilo románico). Laúd corto con caja piriforme que se prolonga en un cuello muy corto. Parece iniciarse un clavijero en forma de hoz. Sólo se aprecia una cuerda. Lo tañe un juglar (fig. 195). I. V.

Italia

Folio 142 del Beato de la Biblioteca de Turín (copia catalana del Beato de Gerona, año 1100, estilo mozárabe) (fig. 257). Laúdes cortos. Solamente se aprecia la silueta con su típica caja en forma de basto, prolongada en el cuello, y clavijero en ángulo recto. No hay más detalles. Hay tres instrumentos semejantes tocados por "elegidos". Tomado de J. DOMÍNGUEZ BORDONA, Miniatura española en "Ars Hispaniae" XVIII, Ed. Plus Ultra, Madrid 1962, pág. 64.

SIGLO XIII

Madrid

Representación simbólica del "Trivium" y el "Quadrivium". Miniatura de Nicolás de Bolonia en el "Comentario sobre los códices de B. de Saxoferrato". Biblioteca Nacional. Mandora con el mástil como prolongación de la caja, clavijero en forma de hoz y dos bellos rosetones calados, de diferente tamaño, en la tapa armónica. No se ven las cuerdas. Está sobre las rodillas del personaje que representa a la Música (fig. 197). I. V.

Miniatura de la Cantiga nº 90 de Alfonso X el Sabio. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Dos mandóras de tipo islámico, con las cajas piriformes prolongadas en el cuello, clavijeros en hoz rematados en cabezas de animal. Las tres cuerdas de que están provistos se atan al extremo inferior de la caja, después de pasar por una varilla-puente. En la tapa armónica hay dos oídos en forma de media luna y al comienzo del mástil, cuatro pequeños orificios situados artísticamente. Son ta

ridos por juglares, con plectro; uno de ellos está templando el instrumento (lám. 34). I. V. Ribera (14) los identifica con la vihuela de péñola. H. Anglés (15) los denomina rabeles modificados y los identifica con la "mandurria" del Arcipreste de Hita. Salazar (16), en cambio, lo hace con la cítola del "Libro de Alexandre".

Miniatura de la Cantiga nº 20 de Alfonso X. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Variedad de mandora con caja oval y probablemente abombada, mástil independiente y clavijero en forma de hoz con cabeza de animal. Carece de orificios tornavoces; en cambio, posee como adorno una línea de puntos paralela al borde de la tapa. Tiene cuatro cuerdas que se fijan a la parte inferior de la caja, después de pasar por una varilla-puente, y el mismo número de clavijas. La tañe un juglar con plectro (lám. 28). I. V. Ribera (17) la llama vihuela de péñola. H. Anglés (18) la denomina "mandora" o "mandola" y la identifica con la "guitarra morisca" del Arcipreste de Hita.

Miniatura de la Cantiga nº 150 de Alfonso X. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Variedad de mandora semejante a la anterior. Como ornamentación de la tapa tiene unos dibujos circulares en el borde. Posee cinco cuerdas que se atan a la parte inferior, después de pasar por una varilla-puente, y cuatro clavijas. La tañe un juglar con plectro (lám. 40). I. V.

Pinturas murales de Antón Sánchez de Segovia. (Estilo gó-

tico-lineal). Capilla de S. Martín. Catedral Vieja de Salamanca. Variedad de mandora, con la caja oval, el mástil independiente y muy largo, el clavijero en forma de hoz con cabeza de animal. Tiene dos rosetones calados en la tapa de diferentes dimensiones. Sus cuatro cuerdas se sujetan a la parte inferior de la caja. La tañe un ángel (fig. 198). I. V.

Teruel

Frescos de la torre del homenaje del Castillo de Alcañiz de Agnès Chaussemiche (temática decorativa románica, pero trazo lineal y concepto estético del gótico lineal). Mandora con caja piriforme prolongada en un cuello bastante largo, clavijero en forma de hoz con cinco clavijas y rematado en cabeza de animal. Tiene cordal frontal, cuatro pares de cuerdas y un enorme rosetón calado en la tapa. La tañe un ángel con plectro (fig. 203). I. V.

SIGLO XIV

Alava

Calle lateral del Retablo de S. Andrés (finales del siglo XIII o principios del s. XIV, estilo gótico). Parroquia de S. Andrés de Añastro. Mandora con la caja piriforme prolongada en el cuello. Posee cordal frontal, cuatro cuerdas y un enorme rosetón calado. La tañe un ángel. Tomado de H. J. PORTILLA VITORIA y J. EGUIA LOPEZ DE SABANDO, Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria. Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo, T. II, pág. 53, fot. 28.

Archivolta de la portada principal de la Catedral Vieja de Vitoria (estilo gótico). Mandora (?) con la caja piriforme prolongada en el cuello, cuatro cuerdas y cordal frontal. No se ve el clavijero, que es el elemento determinante para su total identificación. Carece de orificios tornavoces. La tañe un anciano del Apocalipsis. I. V.

Asturias

Capitel del claustro de la Catedral de Oviedo (estilo gótico). Mandora (?) con la caja piriforme prolongada en el cuello, tres cuerdas que se atan a la parte inferior de aquélla y dos pequeños orificios circulares, uno a cada lado de las cuerdas. No se ve el clavijero, por lo que no puede asegurarse exactamente que sea este instrumento. La tañe un centauro. I. V.

Barcelona

Enjuta izquierda de la Puerta de S. Ivo en la Catedral (estilo gótico). Mandora con la caja piriforme y el mástil como prolongación de ésta. El clavijero en hoz, pero debido al estado de deterioro de la piedra, no puede saberse si terminaba en cabeza de animal. Tiene cinco cuerdas y un rosetón central con unos pequeños puntitos calados. La tañe un ángel con plectro (lám. 46). I. V.

"La Virgen con el Niño". Tabla central de un Retablo de Jaime Serra (estilo italogótico). Museo de Arte de Cataluña. Procede de Albarracín (Teruel). Mandora con la caja piriforme y el cuello como prolongación de ésta, clavijero en forma de hoz con ocho clavijas, que, probable-

mente, corresponden a otras tantas cuerdas, afinadas por pares. Posee cordal frontal y tres rosetones calados: uno grande central y dos pequeños. También tiene incrustados dos dibujos en damero. La tañe un ángel con plectro (fig. 201). Tomado de J. M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España medieval, "Miscellanea Barcinonensia" XXXV, Barcelona 1973, fig. 10.

"La Virgen de la Leche entre ángeles músicos". Fragmento de un retablo del taller de los Serra (estilo italogótico). Propiedad de D. Rómulo Bosch Catarineu. Mandora con la caja piriforme, mástil independiente con trastes y dos rosetones calados de diferente tamaño. El cordal es frontal, el clavijero en hoz con cabeza animal y el diapasón es de ébano. Posee cuatro cuerdas y el mismo número de dibujos en damero incrustados en la tapa. La tañe un ángel (fig. 199). I. V.

"La Virgen con el Niño". Tabla del Retablo de la Virgen de Gonzalo Pérez (fines del s.XIV, estilo gótico-internacional). Propiedad de D. Rómulo Bosch Catarineu. Mandora con la caja piriforme, mástil independiente con cinco trastes, clavijero en hoz con cabeza de animal y tres pares de cuerdas con sus correspondientes clavijas. Tiene cordal frontal y dos rosetones calados de diferente tamaño. La tañe un ángel con plectro (fig. 200). I. V.

"La Coronación de la Virgen". Pintura mural de Ferrer Bassa (estilo italogótico, año 1346). Capilla de S. Miguel del Monasterio de Pedralbes. Mandora muy peculiar

con la caja en forma de basto semejante a los instrumentos islámicos, sin cuello definido, clavijero en forma de hoz y con cabeza animal. Tiene cordal frontal que termina en punta en el extremo inferior de la caja y seis cuerdas con sus correspondientes clavijas. En el centro de la tabla se abre un enorme rosetón calado. La tañe un ángel con plectro (lám. 49). I. V.

Castellón de la Plana

"La Virgen de la Leche". Tabla central del Retablo de la Virgen del Maestro de Villahermosa (estilo gótico internacional, fines del s.XIV o principios del s.XV). Iglesia parroquial de Villahermosa del Río. Mandora con caja piriforme, mástil independiente con trastes y clavijero en forma de hoz rematado en cabeza de animal. Posee cordal frontal, cuatro cuerdas y dos rosetones calados de distinto tamaño. En la tabla se incrustan cuatro dibujos de dameros. La tañe un ángel con plectro (lám. 52). Tomado del Catálogo de la Exposición "El siglo XV valenciano". Palacio de Cristal, Madrid 1973, pág. 45, lám. 2.

"La Virgen y el Niño". Tabla central del Retablo de la ermita de S. Roque de Jérica, de Lorenzo de Zaragoza (estilo gótico internacional, año 1395). Mandora (?). Caja piriforme que parece prolongarse hacia el cuello, cordal frontal y cuatro cuerdas. No se aprecian más detalles, ni el clavijero ni parte del mástil. La tañe un ángel con plectro. I. V.

Lérida

Entrecalle del Retablo mayor de la iglesia de S. Lorenzo, atribuido a Bartolomé Rubió (estilo gótico). Mandora con caja piriforme prolongada en el cuello, clavijero en forma de hoz sin cabeza de animal. En la tapa tiene un orificio circular. No se aprecian las cuerdas. La tañe un ángel. Tomado de A. DURAN y J. AINAUD, Escultura gótica en "Ars Hispaniae" VIII, Ed. Plus Ultra, Madrid 1956, fig. 210.

Madrid

"El baile de Salomé ante Herodes", escena de la Historia de S. Juan Bautista. Retablo del taller de los Serra (último tercio del s.XIV, estilo italogótico). Museo del Prado (nº 3107). Mandora con la caja piriforme y el mástil independiente con trastes. Tiene cuatro cuerdas y dos rosetones calados de diferentes dimensiones. El cordal es frontal y el clavijero en hoz con cabeza de animal. La tañe un ministril con plectro. Tomado de F. SOPENA y A. GALLEGO, La Música en el Museo del Prado, Madrid 1972, pág. 28.

Puerta del tríptico-relicario del Monasterio de Piedra, del Maestro del mismo nombre (año 1390, estilo gótico internacional). Academia de la Historia. Mandora con la caja piriforme y cuello como prolongación de ésta. El clavijero tiene forma de hoz y remata en una cabeza de animal. El cordal es frontal, pero no tiene pintadas las cuerdas. Posee dos rosetones calados de diferentes dimen

siones y cinco dibujos de estrellas incrustados. Parte del batidor es de ébano. La tañe un ángel con plectro. (lám. 57). I. V.

Navarra

Escudos heráldicos y músicos. Banda inferior de las pinturas murales del Refectorio de la Catedral de Pamplona, de Juan Oliver (año 1330, estilo gótico lineal). Actualmente en el Museo Provincial de Pamplona. Mandora con caja piriforme, cuello bastante largo como prolongación de ésta, clavijero en hoz que remata en cabeza de animal y un enorme rosetón calado en el centro de la tapa. Tiene cinco órdenes de cuerdas: cuatro dobles y una sencilla, que se atan a la parte inferior de la caja, pues carece de cordal. La tañe un juglar con plectro (fig. 202). Tomado de C. LACARRA DUCAY, Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra. Diputación foral de Navarra. Institución "Príncipe de Viana", Pamplona 1974, lám. 17.

Toledo

Figuras de los pináculos en piedra policromada en el muro que cierra la capilla mayor de la Catedral (estilo gótico). Mandora con caja piriforme prolongada en un cuello bastante largo, clavijero en forma de hoz, rematado en cabeza humana, con ocho clavijas. Posee cuatro cuerdas que se sujetan a la parte inferior de la caja, después de pasar por una varilla-puente. En la tabla se abre un rosetón calado. La tañe un ángel con plectro (lám. 64). I.V.

Valencia

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Parte central de un retablo del círculo del Maestro de Villahermosa (estilo gótico internacional, fines del s.XIV o principios del s.XV). Museo de la Catedral. Procede de Penella. Mandora con caja piriforme, cuello como prolongación de ésta y clavijero en forma de hoz rematado en cabeza de animal. Posee cuatro órdenes de cuerdas que se fijan a la parte inferior de la caja, después de pasar por una varilla-puente. En la tapa se abren dos rosetones calados de diferentes dimensiones y la decoración se completa con siete pequeños dibujos de damero incrustados. Tiene trastes y es tañida por un ángel con un plectro (lám. 66). I. V.

Retablo de Sta. Lucía del Maestro de Albal (estilo gótico internacional). Iglesia parroquial de Albal. Mandora (?). Sólo se aprecia una caja piriforme, parte del mástil y un rosetón calado. Al faltarle el clavijero, elemento característico, no se puede identificar con exactitud. La tañe un ángel. I. V.

Valladolid

"El Juicio Final". Pintura al fresco de la iglesia de S. Pablo en Peñafiel (estilo gótico lineal, escuela de Castilla). Mandora con caja piriforme prolongada en el cuello, clavijero en forma de hoz sin remate de talla. Tiene un rosetón calado en la tapa y cuatro pequeños dibujos de estrellas. Sus tres pares de cuerdas se fijan a la parte inferior de la caja, después de pasar por una varilla-

puente. La tañe un ángel con plectro. Tomado de CH. R. POST, A History of spanish painting, Harvard University Press, 1930, VI 2ª parte, pág. 507 y fig. 213.

Francia

"La Virgen de los Angeles". Pintura sobre tabla de la escuela del Maestro de la Pentecostés de Cardona (estilo italogótico). Colección Perriollat. París. Mandora (?) con la caja piriforme, cuatro pares de cuerdas, cordal frontal y rosetón calado. Sólo se ve parte del cuello que prolonga la caja. La tañe un ángel. I. V.

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre tabla de Jaime Serra (estilo italogótico). Colección particular. Rosellón. Mandora con caja piriforme prolongada en el mástil, clavijero en forma de hoz rematado en talla de cabeza de animal. Tiene cuatro pares de cuerdas que se fijan a la parte inferior de la caja, después de pasar por una varilla-puente. En la tabla se abren dos rosetones calados de diferentes dimensiones y los bordes de aquélla se decoran con pequeñas líneas oblicuas. El batidor es de ébano. La tañe un ángel con plectro (fig. 205). I. V.

SIGLO XV

Baleares

Archivolta del Portal del Mirador de la Catedral de Palma de Mallorca (estilo gótico). Mandora con la caja prolongada en el cuello, siendo sus bordes rectos como los laúdes cortos islámicos. El clavijero en forma de hoz rematado en talla. No tiene esculpidas las cuerdas, ni orificios

tornavoces. Sólo se aprecia el cordal frontal. La tañe un ángel con plectro (lám. 90). I. V.

"Angels renaixament". Relieve gótico del Museo Episcopal de Palma de Mallorca. Mandora con caja en forma de almendra, mástil independiente, clavijero en forma de hoz con talla de cabeza humana. Tiene tres pares de cuerdas, cordal frontal y un rosetón calado. La tañe un ángel (fig. 212). I. V.

"La Virgen y el Niño con ángeles músicos". Tabla central del Retablo de la Iglesia de Montesión, del Maestro de Montesión (estilo gótico internacional). Palma de Mallorca. Mandora con caja piriforme, cuello independiente con trastes, clavijero en forma de hoz terminado en cabeza de animal y dos rosetones calados de distinto tamaño. El cordal es frontal y el número de órdenes de cuerdas oscila entre tres y cuatro. La tañe un ángel con plectro (fig. 211). I. V.

"La Virgen con el Niño". Tabla central del Retablo de "Nuestra Señora de la Leche", de Gabriel Moguer (estilo hispanoflamenco). Capilla del Rosario de la iglesia parroquial de Campos. Mallorca. Mandora con caja piriforme que se prolonga en el cuello, clavijero en forma de hoz con cabeza de animal, dos rosetones de diferentes dimensiones. No se ven las cuerdas ni el cordal. El batidor parece ser de ébano. La tañe un ángel. Tomado de G. LLOMPART, La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su icono-

Graffia, II, Ed. L. Ripoll, Palma de Mallorca 1977, lám.84.

Barcelona

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Obra valenciana de estilo gótico internacional. Museo de Arte de Cataluña. Mandorla con caja piriforme que se prolonga en el cuello, claviijero en forma de hoz y un rosetón. Parece que tiene tres pares de cuerdas y un cordal frontal. La tañe un ángel con plectro. Tomado de J. PIJOAN, Summa Artis, T. XI, Espasa-Calpe, Madrid 1947, pág. 617, fig. 950.

"La Virgen y el Niño" del Retablo de "Nuestra Señora de Todos los Santos", de Pedro Serra (estilo italogótico). Museo de Arte de Cataluña. Procede de Tortosa. Mandorla con caja piriforme, cuello como prolongación de ésta, claviijero en forma de hoz rematado en cabeza de animal y cordal frontal. Tiene tres pares de cuerdas y dos rosetones calados de distinto tamaño. El batidor es de ébano. La tañe un ángel (fig. 207). I. V.

"La Virgen con el Niño". Tabla central del Retablo de "Nuestra Señora de Todos los Santos" de Pedro Serra (estilo italogótico). Museo Diocesano. Procede de S. Cugat del Vallés. Mandorla con caja piriforme, cuello como prolongación de ésta y claviijero en forma de hoz rematado en talla de cabeza de animal. Tiene cinco cuerdas y dos rosetones de diferente tamaño. El batidor es de ébano y el cordal frontal. La tañe un ángel con plectro (lám. 71). I.V.

"La Virgen de los Angeles". Pintura sobre tabla de la es-

cuela de Borrassá (estilo gótico internacional). Museo de la Ciudadela. Mandora con caja piriforme prolongada en el cuello, clavijero en forma de hoz y rosetón calado. Tiene cuatro cuerdas y el cordal frontal. La tañe un ángel con plectro. Tomado de CH. R. POST, op. cit. T. IV 2ª parte, fig. 208, pág. 535.

Sector E del techo de la Capilla de la Casa de los Dalmaes (principios del s.XV, estilo gótico). Mandora con caja piriforme, cuello como prolongación de ésta y clavijero en forma de hoz. No se ven más detalles. La tañe un ángel con plectro. Tomado de J. M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, Separata de "Miscellanea Barcinonensia", Barcelona 1969, figs. 38 y s.

Sector J del techo de la Capilla anterior. Mandora semejante a la anterior. No se ven muchos detalles. La tañe un ángel con plectro (lám. 68). Tomado de J. M. LAMAÑA, op. cit. figs. 15, 38 y 39.

Medallón superior del techo de la Capilla anterior. Mandora semejante a la anterior. La tañe un ángel con plectro (lám. 67). Tomado de J. M. LAMAÑA, op. cit. figs. 37, 38 y 39.

"Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla del Maestro de Guimerá (?). Colección Dalmau. Mandora con caja piriforme, mástil independiente, clavijero en forma de hoz rematado en cabeza de animal y cuatro cuerdas. Tiene cor-

dal frontal y dos rosetones de diferente tamaño. La tañe un ángel con plectro. Tomado de H. ANGLES, La Música a Catalunya fins al segle XIII, Barcelona 1935, pág. 114.

"La Virgen de Longares". Pintura sobre tabla anónima de principios del s.XV (estilo gótico internacional aragonés). Colección Muntadas (Badalona). Mandora con caja piriforme prolongada en un largo cuello, clavijero en hoz y cabeza de animal. Tiene cordal frontal, cuatro cuerdas y un rosetón calado. El batidor es de ébano. La tañe un ángel con plectro. Tomado de J. GUDIOL, Pintura gótica, en: "Ars Hispaniae" T. IX, Ed. Plus Ultra, Madrid 1955, fig. 127, pág. 158.

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre tabla de Miguel Ximénez (estilo hispanoflamenco). Colección Mateu. Peralada. Mandora (?). Solamente se aprecia la caja piriforme y abombada, el comienzo del mástil y un pequeño rosetón. La sostiene un ángel en su mano izquierda. I. V.

"La Virgen y el Niño". Retablo de la Iglesia de la Trinidad (año 1459, estilo hispanoflamenco). Villafranca del Panadés. Mandora con caja piriforme prolongada en el cuello, clavijero en forma de hoz y rematado en cabeza de animal. Posee tres pares de cuerdas, cordal frontal y un rosetón calado. Un ángel pulsa sus cuerdas con los dedos. (fig. 206). I. V.

Friso de un ventanal sobre el claustro del palacio del rey Martín, obra de François de Salau (año 1400, estilo gótico)

Poblet. Mandora con caja muy delgada prolongada en el cuello y con los costados completamente rectos. Tiene clavijero en forma de hoz y rematado en cabeza de animal. Sus tres pares de cuerdas se sujetan a la parte inferior de la caja, pues carece de cordal, al igual que de orificios tornavoces. Es un instrumento que se asemeja mucho a los primitivos laúdes cortos. La tañe un ángel con plectro. (fig. 208). Tomado de J. PIJOAN, Summa Artis, op. cit. T. XI, pág. 545, fig. 881.

Burgos

Tabla exterior del tríptico de la Colegiata de Covarrubias (anónimo hispanoflamenco). Mandora con caja piriforme, cuello como prolongación de ésta, clavijero en forma de hoz rematado en cabeza de animal. Posee un orificio circular, pero no se ven sus cuerdas. La tañe un ángel con plectro. I. V.

Cáceres

"La Virgen con el Niño". Miniatura de un "Kirial". Libro de coro del Monasterio de Guadalupe. Mandora (?). Solamente se aprecia una caja piriforme con parte de cuello, un cordal frontal y un orificio circular. La tañe un ángel. I. V.

Huesca

"La Coronación de la Virgen". Tabla central del Retablo de la capilla de los Dolores en la Catedral de Pedro Zueira (estilo gótico internacional). Actualmente en el Museo Diocesano. Mandora (?) con caja prolongada en el cuello

formando un basto. No se ve el clavijero, sólo el cordal frontal con tres cuerdas y un orificio circular. La tañe un ángel con plectro. I. V.

Madrid

"La Virgen con el Niño". Tabla central del Retablo de la vida de la Virgen y de S. Francisco, de Nicolás Francés (estilo gótico internacional). Museo del Prado nº 2545. Procede de la Bañeza (León). Mandora (?) con caja piriforme prolongada en el cuello, gran rosetón calado central y trastes. El cordal es frontal y el número de cuerdas es de cuatro órdenes: tres dobles y la "prima" sencilla. No se ve el clavijero, por lo que no puede identificarse con seguridad. La tañe un ángel con plectro (láms. 82 y 85). I. V.

"La Asunción". Calle central del Retablo de "La Vida de la Virgen y de S. Francisco" de Nicolás Francés (estilo gótico internacional). Museo del Prado. Mandora con caja piriforme, cuello muy largo como prolongación de ésta y clavijero en forma de hoz. Tiene el cordal frontal, cuatro cuerdas y un pequeño orificio circular en la tapa. La tañe un ángel con plectro (lám. 82). I. V.

Parte central de la predela del Retablo de "La Vida de la Virgen y de S. Francisco", de Nicolás Francés (estilo gótico internacional). Museo del Prado. Mandora con caja piriforme prolongada en el cuello, trastes y clavijero curvo rematado en cabeza de animal. Posee dos rosetones de diferente tamaño. La tañe un ángel que flanquea la puerta del Sagrario, con plectro (lám. 82). I. V.

"Aparición de la Virgen a una comunidad" de Pedro Berruete. Museo del Prado nº 615. Mandora con caja piriforme prolongada en el cuello, clavijero en forma de hoz y orificio central circular. La tañe un ángel (fig. 209). I. V.

"Esther con el rey Asuero". Folio 393 de la Biblia de Alba, iluminada por Mosé Arragel de Guadalajara. Biblioteca del duque de Alba. Mandora con caja piriforme, cuello como prolongación de ésta, clavijero curvo rematado en cabeza de animal y cuatro cuerdas. El cordal es frontal, pero carece de orificios tornavoces. La tañe un ministril con plectro. Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, Madrid 1924, pág. 288.

"El Arca de la Alianza". Folio 216 de la Biblia de Alba, iluminada por Mosé Arragel de Guadalajara. Biblioteca del duque de Alba. Mandora con caja piriforme, mástil independiente con trastes y clavijero curvo rematado en cabeza de animal, con cuatro clavijas correspondientes a sus cuatro cuerdas. El cordal es frontal y el rosetón está formado por una serie de pequeños puntos. La tañe un ministril con plectro (fig. 210). Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, op. cit. pág. 289.

"Adoración de la estatua de Nabucodonosor". Miniatura de la Biblia de Alba, iluminada por Mosé Arragel de Guadalajara. Biblioteca del duque de Alba. Mandora con caja piriforme prolongada en el cuello y clavijero curvo rematado en cabeza de animal con tres clavijas. Posee un rose-

tón; pero no puede precisarse el número de cuerdas. La tañe un músico con plectro . I. V.

Miniatura de un Libro de Horas de la Colección Amunátegui. Mandora con caja piriforme, mástil independiente y clavijero curvo terminado en cabeza de animal con tres clavijas. No se ven sus cuerdas. Posee un orificio circular central. I. V.

Navarra

"La Coronación de la Virgen". Pintura anónima sobre tabla (1ª mitad del s.XV, estilo gótico internacional). Catedral de Pamplona. Mandora con caja piriforme, rosetón calado y cuatro pares de cuerdas que se atan a la parte inferior de la caja. Queda medio oculta, por lo que no se puede ver el mástil ni el clavijero. La tañe un ángel con plectro (lám. 88). I. V.

Salamanca

"La Virgen del Pilar". Escultura en piedra policromada (estilo gótico). Catedral Nueva. Mandora con caja prolongada en el cuello y con los costados completamente rectos. Posee un enorme orificio circular, cordal frontal, trastes y cuatro cuerdas. El clavijero es curvo. La tañe con plectro el Niño Jesús. I. V.

Teruel

"La Virgen de la Aurora de Mediavilla". Pintura sobre tabla de Pedro Nicolau (estilo gótico internacional). Iglesia parroquial de Sarrión. Mandora con caja piriforme pro

longada en un cuello muy corto, clavijero en forma de hoz terminado en talla. Posee dos rosetones calados de diferente tamaño, cordal frontal y cuatro órdenes de cuerdas dobles. La tañe un ángel con plectro (lám. 101). I. V.

"La Virgen y el Niño adorados por ángeles". Pintura sobre tabla atribuida a Pedro Nicolau (estilo gótico internacional). Retablo mayor de la iglesia parroquial de Albentosa. Mandora con caja piriforme, cuello como prolongación de ésta y clavijero en forma de hoz rematado en talla. Posee tres rosetones calados, cordal frontal y tres pares de cuerdas. La tañe un ángel con plectro. En la misma pintura aparece un mástil y un clavijero de un instrumento semejante, también tocado por un ángel. (lám. 102). I. V.

Toledo

Paramento de la decoración mural de la Capilla de S. Blas en la Catedral. Obra de Gerardo Starnina y Rodríguez de Toledo (estilo gótico internacional). Mandora con caja piriforme prolongada en el cuello, clavijero curvo rematado en cabeza de animal y pequeño rosetón. Posee cordal frontal, pero no se ve el número de cuerdas. La tañe un ángel con plectro junto a Jesucristo. Tomado de J. GUDIOL, Pintura gótica, en "Ars Hispaniae", T. IX, op. cit. fig. 177 y pág. 205.

Archivolta (1ª derecha) de la Puerta de los Leones, obra de Hanequín de Bruselas, Juan Alemán y Egas Cueman (estilo hispanoflamenco). Catedral. Mandora con caja piriforme.

me prolongada en el cuello y con los costados casi rectos. El clavijero es curvo, rematado en talla y carece de orificios tornavoces. Posee el cordal frontal y tres pares de cuerdas. La tañe un ángel con plectro (lám. 104). I. V.

"Cristo y la Virgen". Miniatura de una inicial del misal de Mendoza. Cajón 4 del Archivo de la Catedral. Mandora(?) con caja piriforme prolongada en el cuello. No se ve el clavijero ni parte del mástil. Carece de rosetón. El cordal es frontal con tres cuerdas. La tañe un ángel con plectro. I. V.

Valencia

"La Virgen y el Niño". Tímpano de la Puerta de los Apóstoles. Catedral (estilo gótico). Mandora con caja piriforme y cuello como prolongación de ésta. El clavijero es curvo. Tiene tres órdenes de cuerdas dobles y una, la prima, sencilla, que se sujetan a la parte inferior de la caja, después de pasar por una varilla-puente. Carece de rosetón. La tañe un ángel con plectro (fig. 213). I. V.

"La Virgen y el Niño". Calle central del Retablo de la Virgen, del círculo de Nicolau-Marçal de Sax (estilo gótico internacional). Museo Provincial de Bellas Artes. Mandora (?) con caja piriforme y mástil independiente con trastes. No se ve el clavijero ni las cuerdas, solamente parte del cordal frontal y del rosetón. La tañe un ángel con plectro (lám. 112). I. V.

Folio 141 del "Romant de la Rose" de Guillaume de Lorris.

Códice en pergamino miniado. Biblioteca de la Universidad. Mandora con caja piriforme prolongada en el cuello, y clavijero en forma de hoz. Tiene tres cuerdas, cordal frontal y un orificio circular. Está colgada en la pared del taller de un "luthier". I. V.

Folio 6 vº. del "Romant de la Rose" de Guillaume de Lorris. Códice en pergamino miniado. Biblioteca de la Universidad. Mandora con la caja piriforme, cuello muy largo como prolongación de la caja y clavijero en forma de hoz rematado en cabeza de animal, con seis clavijas. Tiene el cordal frontal, tres cuerdas y un rosetón calado. Además, tiene como adorno dos pequeños orificios circulares. La tañe un ministril durante un baile campestre. (fig. 204). I. V.

Valladolid

Parte superior de la Portada de la Iglesia de S. Pablo. Mandora (?) con caja piriforme prolongada en el cuello. No se ve el clavijero. Tiene cordal frontal y cuatro cuerdas. Carece de rosetón. La tañe un ángel con plectro. I.V.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Retablo de la Capilla del Contador Saldaña, de Nicolás Francés (estilo gótico internacional). Convento de Sta. Clara. Tordesillas. Mandora con caja piriforme, cuello como prolongación de ésta y clavijero curvo rematado en cabeza de animal. Tiene un rosetón calado y tres cuerdas. La tañe un ángel con plectro (fig. 214). I.V.

Zaragoza

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Contiene el escudo del arzobispo Dalmau de Mur. Pintura sobre tabla del Maestro de Lanaja (estilo gótico internacional). Museo de Bellas Artes. Procede de Albalate del Arzobispo (Teruel). Mandora con caja piriforme prolongada en el cuello y clavijero en forma de hoz, rematado en cabeza de animal. Posee un rosetón calado, cordal frontal y cuatro cuerdas. La tañe un ángel con plectro. I. V.

Francia

"La Virgen, el Niño y Santos". Pintura sobre tabla del Maestro de Burgo de Osma (estilo hispanoflamenco). Museo del Louvre. París. Mandora con caja piriforme, cuello muy corto como prolongación de ésta y clavijero curvo. Posee cordal frontal y cuatro cuerdas. El ángel que la tañe, con plectro, sostiene el instrumento al contrario de lo normal. No se ve si tiene rosetón, porque el centro de la tapa queda oculto por la mano. I. V.

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla de Juan de Sevilla (estilo gótico internacional). Museo Jacinto Rigaud. Perpignan. Mandora. Solamente se aprecia parte de la caja abombada y el clavijero en forma de hoz, rematado en cabeza de animal. La tañe un ángel (lám. 116). I. V.

LA BALDOSA

Etimología.- La baldosa es un instrumento de cuerdas punteadas, cuyo nombre deriva del occitano antiguo "baudosa" y "baldosa", femenino de "baudós", 'alegre', que procede, a su vez, de "baut" y "balt" y éste del fránico "bald", 'atrevido'. Esta denominación es debida al carácter alegre y desenfadado que tenían los sonidos de este cordófono. Del castellano "baldosa" pasó al italiano "baldosa".

La primera documentación en castellano la tenemos en el "Libro de Buen Amor" del Arcipreste de Hita (19).

Estructura.- La baldosa estaba constituida por una caja grande de forma oval o almendrada, de fondo plano, con aros o eclisas. El largo mástil disminuía de ancho hacia el clavijero. Este en un principio era plano, con clavijas frontales, pero al llegar el s.XV tomó la forma del clavijero del laúd, es decir, doblado hacia atrás y configurando con el mástil un ángulo recto. Las clavijas, en este caso, eran laterales. En la tabla de armonía se abría un orificio circular, cubierto por un artístico rosetón calado. Las cuerdas se sujetaban por un extremo a las clavijas y por el otro a una varilla-cordal. Su número oscilaba entre siete y ocho: tres pares y una simple, o cuatro pares. Para poner en vibración las cuerdas se utilizaba un plectro, o se herían por la acción directa de los dedos.

La forma de tocar la baldosa es la misma que se emplea para todos los cordófonos punteados, aunque su tamaño excedía bastante al del laúd, pues era un instrumento de grandes dimensiones. No obstante, se podía tocar de pie.

Origen y evolución.— La baldosa ofrece problemas de identificación, ya que, a pesar de que está presente en varias relaciones instrumentales de poetas de los ss.XIV, XV y XVI y en documentos del mismo período, no está suficientemente clara su naturaleza. Ninguno de los textos describe el instrumento, pero sí aportan algunos detalles sobre su timbre, su técnica o las circunstancias en las que se tocaba.

Aymeric de Peyrac, abad de Moissac en la primera mitad del s.XIV, es el único autor que en su "Vida de Carlomagno" (20) nos aclara un tanto la naturaleza del instrumento, al explicarnos que tenía muchas cuerdas e incluirlo en la familia del laúd:

"Quidam Baudosam concordabant,

Plurimas cordas cumulantes."

Le da el nombre de "baudosa", término occitano del que deriva nuestra "baldosa". Basándose en este testimonio, tanto F. Pedrell (21), como C. Sachs (22) y J. M. Llamaña(23) opinan que la baldosa sería el equivalente medieval de la "pandora" o "bandora" renacentista, sobre la que existen descripciones completas y dibujos en los tratados instrumentales de la época, como en el "Sintagma musicum"(1619) de Praetorius, quien le da el nombre de "bandoer". Según

una opinión generalizada, la "bandora" había sido inventada en Inglaterra hacia el año 1562 por John Rose, constructor de violines (24). Consistía en una caja plana, con sus dos tapas unidas por aros y perfil formado por tres lóbulos en cada costado, simétricamente dispuestos. El mástil disminuía de ancho hacia el clavijero y tenía trastes. El clavijero era ligeramente curvado hacia atrás y remataba en una talla de cabeza humana o de animal. Las cuerdas se sujetaban a una barra-cordal que era frontal como en el laúd. Tenía seis o siete órdenes de cuerdas y en la tabla se abría un hermoso rosetón calado. El instrumento era de grandes dimensiones, ya que medía 1'20 mts. de largo.

Aunque la peculiar forma recortada de la silueta de la "bandora" es una innovación renacentista, es preciso destacar que sus restantes rasgos estructurales ya estaban presentes en unos escasos ejemplares de fines de la Edad Media. Es por ello que J. M. Lamaña (25), siguiendo la opinión de C. Sachs y F. Pedrell, considera la baldosa como el antecedente medieval de la "bandora" o "pandora" y estima que un tipo primitivo de este instrumento es el representado en la miniatura de la Cantiga nº 120 del código b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (lám. 37), opinión que compartimos. Se trata de un cordófono de caja oval con un largo mástil que disminuye de ancho hacia el clavijero. Este es plano, circular, con trece clavijas, y su tamaño es desproporcionadamente grande en relación con la caja del instrumento. En la tabla de armonía se abren pequeños orificios tornavo-

ces, agrupados artísticamente, delineando en el centro un rosetón y en las esquinas un triángulo. Las cuerdas en número de siete (tres pares y una simple) se sujetan a un pequeño cordal en forma de U. Tiene un puente largo y estrecho, y se desconoce la forma de su dorso. En esta miniatura hay dos cordófonos similares, tañidos con plectro por un juglar moro y otro cristiano. Varios autores, al hablar de los códices de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, se refieren a este instrumento sin identificarlo claramente. H. Inglés (26) lo considera de dudosa especificación y terminología. J. Ribera (27) lo clasifica como una cítara o una vihuela de péñola de tamaño grande. Por su parte, A. Salazar (28) cree que se trata de la "guitarra morisca" o de la "neçiancha mandurria" del "Libro de Buen Amor", lo que es un error, pues ya expusimos, al analizar la mandora en este mismo capítulo, que ambas denominaciones empleadas por el Arcipreste de Hita servirían para designar la mandora.

Un cordófono semejante al del código alfonsí está representado en las pinturas del ábside de la Iglesia del Cerco de Artajona, del Maestro de Artajona (fines del siglo XIII) y actualmente en el Museo Provincial de Pamplona (fig. 252). Aquí la caja tiene un contorno almendrado, como el del laúd, clavijero circular con seis clavijas y rosetón central. Las cuerdas no están pintadas.

A fines del s.XV volvemos a encontrar dos instrumen-
tos semejantes en la tabla de "San Vicente" del Museo Dio-
cesano de Lérida y en una miniatura de un Libro de Horas
propiedad de D. Diego de Funes, de Zaragoza. Ambos cordó-

fonos tienen ya clavijeros doblados hacia atrás con clavijas laterales, rosetones calados y se pulsán con los dedos. En ellos se percibe claramente la caja plana. La primera baldosa tiene trastes, varilla-cordal, caja almendrada y cuatro órdenes de cuerdas: tres dobles y una simple; la segunda presenta una caja oval y cuatro órdenes de cuerdas sujetas a la parte inferior de la caja. Todas estas características apuntan ya a la "pandora" renacentista.

Las citas literarias y documentales de la baldosa son más abundantes que las muestras iconográficas. El Arcipreste de Hita la incluye en su famoso cortejo que sale a recibir a Don Amor (Apéndice, pág. XLI, estrofa 1207) y la acopla a la "çinfonía":

"Cinfonía e baldosa en esta fiesta son"

Curiosamente, siglo y medio más tarde, Juan del Encina en su "Triunfo de Amor" (Apéndice, pág. LXVII) vuelve a formar el mismo acoplamiento entre la "çinfonía" y la baldosa. Es indudable que estos conjuntos instrumentales entre cordófonos de sonidos largos como la "çinfonía" y de sonidos cortos como la baldosa eran muy frecuentes en la época.

Luis Gálvez de Montalvo, autor de la novela bucólica "El pastor de Fílida" (2ª mitad del s.XVI) habla del timbre melodioso de la baldosa: "Aquí Erión los hizo sentar en ricas sillas de marfil, y él con ellos, al son de una suave baldosa, así les dijo..."

Los documentos históricos referentes a este instrumento son también del s.XVI. El 25 de agosto de 1587,

el Receptor General de la iglesia de Toledo mandó pagar "a Luis Ribera mill ciento veynte y dos maravedís que ha de haber, porque fue tañendo la valdosa el día y octava de Nuestra Señora deste año". Pero al año siguiente el tal Luis Ribera no acudió con su instrumento a la fiesta de la Virgen, como se deduce de otra carta de pago del 23 de agosto de 1590, dada por el mismo Receptor General que ordena pagar "a Rodrigo de Ayllón setenta y nueve reales que ha de haber para él y sus compañeros que fueron tañendo las vihuelas de arco en la procesión de Nuestra Señora de agosto y su octava: dásele trece reales más de lo que se libraba a Jerónimo de Cáceres, porque se añadió uno más en lugar de la valdosa que falta". Por último, al año siguiente se vuelve a presentar Luis Ribera y así el 12 de junio de 1591, el mismo Receptor manda a pagarle "dos ducados, porque tañó la valdosa en la procesión del Corpus Christi y su octava este año" (29).

Del mismo modo, algunos poetas franceses e italianos también mencionan la baldosa en los pasajes musicales. En una poesía del s.XIV de Alexandre Dupont se encuentra la baldosa entre otros instrumentos:

"Mainte viele deliteuse
I aportent li jogleours
Mainte baudoise et maint tambour"

Y el poeta italiano del s.XV Luigi Pulci en la epopeya "Morgante Maggiore", al hablar de las costumbres españolas, dice:

"E chi sonava tamburo, e chi nacchera,
baldosa, e cicutrenna, e zufolletti".

Estas dos últimas citas le hacen pensar a J. M. Lamaña (30) que al estar el término baldosa junto a instrumentos de percusión, como los tambores y las "nácaras", fuera también la denominación familiar de un tambor de marco cuadrado y de doble parche: el adufe. Esta suposición la fundamenta en la semejanza que tenía el adufe en cuanto a su forma y tamaño con la baldosa, considerada ésta en su acepción de ladrillo o loseta. En este mismo sentido lo ha tomado H. Anglés (31) cuando se lo aplica al "qânum" modificado que está plasmado en la miniatura de la Cantiga 290 del código b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Con la significación de salterio es recogida la baldosa en el Diccionario Enciclopédico Abreviado de Espasa-Calpe (Madrid, 1957) y en el Diccionario ideológico de la Lengua española de Julio Casares. La identificación de la baldosa con un salterio no nos parece correcta por todo lo dicho anteriormente.

Los pocos musicólogos que han estudiado este instrumento han tratado de averiguar sus características estructurales y formales, pero ninguno ha investigado su origen. J. M. Lamaña (32) es el único que comenta que la baldosa estaba estrechamente emparentada con la fídula, quizás por su dorso plano. Sin embargo, nosotros pensamos que la baldosa pertenece a la familia de los laúdes largos, por la forma de su caja y su mástil que recibe influencias del laúd con cordal frontal. Estas influencias se perciben en la introducción de la varilla-cordal, en el rosetón calado de la tapa y en los órdenes de cuerdas. Ninguna de estas características las encontramos en las fídu-

las del s.XIII, centuria en la que aparecen las primeras baldosas. En cuanto a su dorso, no podemos decir cómo era en el s.XIII, porque ninguno de los dos instrumentos que hemos encontrado lo muestran. No ocurre lo mismo con los del s.XV, donde se percibe claramente que el dorso era plano. Si suponemos que esta forma plana de la caja, con eclisas, ya existía en el s.XIII, nos encontramos con un tipo de laúd de fondo plano, lo que era inusual en este tipo de instrumento. No obstante, sabemos que desde el s.VI la familia de los laúdes se vio enriquecida con una nueva rama, que substituyó el fondo abombado por dos tapas planas conectadas por aros. Este tipo de laúdes, según C. Sachs (33), estaba confinado al Asia Central donde surgió y al Asia Oriental, hacia donde se extendió rápidamente. En esta última zona adquirió un amplio desarrollo y adoptó diferentes formas. Se pueden distinguir varios modelos, según tengan el mango largo, mediano, o corto, y según sea la forma de su caja, circular, rectangular u octogonal. De estos modelos podemos destacar la "guitarra de luna" o "yüeh ch'in", de mango corto y caja circular y el "shamisen", de mango largo y caja rectangular. Aunque todos estos instrumentos tienen clavijeros curvados hacia atrás con clavijas laterales, es posible que en su lugar de origen fuesen planos y con clavijas frontales como los de los laúdes largos del Turquestán que viajaron a Europa en época temprana. Sugerimos, pues, que un tipo de estos laúdes de caja plana llegó a España en el s.XIII, aunque ignoramos la forma de su penetración. Ahora bien, al observar que uno de los

juglares que tañen la baldosa en la miniatura del códice de las Cantigas (ms. b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial) es morisco, podríamos pensar en un camino islámico. Incluso, el cordal de estos instrumentos tiene forma de media luna como en la "guitarra de luna" china. No obstante, quedaría entonces la incógnita de por qué tomó un nombre de origen occitano. Todos estos interrogantes no se pueden resolver mientras no se encuentren testimonios fidedignos que aporten luz al problema.

La baldosa, a juzgar por las escasas fuentes iconográficas, no fue un instrumento muy cultivado, al menos hasta el s. XVI. Las fuentes literarias y documentales nos demuestran que no era un instrumento aristocrático, ya que en ninguna de dichas fuentes lo vemos participar en las fiestas cortesanas, sino que, por el contrario, siempre aparece en manos de músicos callejeros que la tañían en cortejos y procesiones. Por estas referencias sabemos también que la baldosa tenía un timbre claro.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XIII

Madrid

Miniatura de la Cantiga nº 120 de Alfonso X el Sabio. C6 dice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Baldosa con la caja oval, largo mástil, que disminuye de ancho hacia el clavijero. Este es muy grande, plano y circular, con doce clavijas dispuestas en círculo y una en el centro. En la tabla de armonía tiene un rosetón formado por pequeños puntos y en las esquinas dibujos de triángulos. Tiene una varilla-cordal y cuatro órdenes de cuerdas: tres dobles y una simple. Hay dos instrumentos semejantes en esta miniatura, tañidos con plectro por dos juglares: uno moro y otro cristiano (lám. 37). I. V.

Navarra

Enjuta de un arco pintado. Abside de la Iglesia del Cerco de Artajona del Maestro de Artajona (estilo románico). Museo de Arte de Pamplona. Baldosa con caja almendrada de final muy ancho, mástil largo y clavijero circular con seis clavijas. En la tabla se abre un rosetón y no tiene pintadas las cuerdas. La tañe un ángel (fig. 252). I. V.

SIGLO XV

Lérida

"San Vicente", pintura sobre tabla de estilo hispanoflamenco. Museo Diocesano. Baldosa de caja almendrada, mástil con trastes y clavijero doblado hacia atrás, curvado y rematado en voluta, con clavijas laterales. Tiene varilla-cordal, dos rosetones de diferente diámetro en la ta

bla y cuatro órdenes de cuerdas: tres dobles y una sencilla. El dorso es plano. La tañe un ángel pulsando las cuerdas con los dedos (fig. 256). I. V.

Zaragoza

Miniatura de un Libro de Horas, propiedad de D. Diego de Funes y López de Quintana. Baldosa con la caja oval, largo mástil, clavijero doblado en ángulo, bello rosetón en la tabla y cuatro pares de cuerdas sujetas a la parte inferior de la caja. El dorso es plano. La tañe un ángel pulsando las cuerdas con los dedos en la posición contraria a la normal, es decir, con la mano derecha acorta las cuerdas y con la izquierda las pulsa. I. V.

LA CITOLA

Etimología.— La cítola es un instrumento de cuerdas pulsadas o punteadas, cuyo nombre deriva del latín "cithara". Es un término semiculto por su acento y su -t- (34). H. Panum (35) opina que su terminación -ole, -ola indicaría un instrumento pequeño y que en su origen sería probablemente "citarole", nombre que los italianos y españoles contrajeron en "cítola", los franceses en "cítóle" o "cuitolé" y los germanos medievales en "zitole", "cistol" o "sistole". Estos últimos emplearon los vocablos "cither" y "zither" al llegar el Renacimiento. Esta afirmación de H. Panum nos parece improbable, pues es complicar una explicación que a todas luces resulta sencilla: alternancia de -r- y -l-, hecho frecuentísimo, y disimilación de la primera -a- que se convierte en -o-.

Por otra parte, A. Salazar (36) hace derivar "cítola" de "fídula" pasando por "fitola", lo que fonéticamente es imposible, pues el cambio de f- en c- nunca se da, al igual que el paso de una sonora (d) a una sorda (t). Este último proceso siempre ocurre a la inversa.

En italiano tenemos la forma "cétola" y en provenzal y catalán "sítola".

Estructura.— En su forma clásica la cítola estaba constituida por una caja piriforme de dorso plano y aros o eclisas poco altas en los costados. Estos disminuían de ancho gradualmente hacia el final de la caja. El más

til era medianamente largo, con trastes, y el batidor montaba sobre la tabla de armonía. El clavijero era curvado, doblado hacia atrás y terminaba en voluta o en talla de cabeza humana o de animal. Las clavijas se insertaban en él por los costados. En la tabla de armonía se abría un oído circular decorado con un bello rosetón calado.

Las cuerdas eran dobles y metálicas y se sujetaban a la parte inferior de la caja. Su número variaba entre cuatro y doce, aunque generalmente eran nueve. Se pulsaban con los dedos.

El tamaño de los instrumentos variaba, lo mismo que su afinación.

Origen y evolución.— Un modelo de cítola tal y como la hemos descrito en el apartado anterior no existió en la Edad Media, sino que es específicamente renacentista y barroco. Sin embargo, su origen puede rastrearse en dos instrumentos medievales: la cítola y la cedra. El primero de ellos es semejante a la mandora, pero con la caja plana, unidas las dos tapas por eclisas, mientras que el segundo posee un contorno entallado con hombros rectos, oblicuos al mástil, y caja igualmente plana. Aquí nos limitaremos a estudiar el primero, puesto que su denominación en los ss. XVI y XVII, al menos en España, es semejante a la medieval.

Nos sorprende mucho el hecho de que exista una gran cantidad de testimonios escritos de la cítola, tanto en la poesía provenzal y francesa de los ss. XII al XIV, como en la poesía castellana y galaico-portuguesa del mismo

período, que contrasta con la escasez de fuentes iconográficas de este instrumento, con las características que le han adjudicado la mayor parte de los especialistas y que nosotros hemos expuesto. No hay, pues, una correspondencia entre las fuentes escritas y las plásticas.

Por otra parte, la dualidad cítola-vihuela de arco, que aparece con frecuencia en muchos textos, nos lleva a pensar en un sentido genérico del término cítola, que serviría para designar a los cordófonos de mango punteados, por oposición a los que eran frotados, como las vihuelas de arco. No hay que olvidar que el vocablo latino "cithara", de donde procede "cítola", tenía ese sentido general. Un ejemplo patente de todo esto nos lo ofrecen los diversos códices de los Beatos que, escalonados cronológicamente durante cuatro siglos, presentan imágenes de diferentes cordófonos -laúdes largos, laúdes cortos, gigas o "lyras" bizantinas, liras, arpas y distintos tipos de fidulas- bajo la denominación común de "cithara", término empleado en los pasajes apocalípticos que ilustran las imágenes. Así pues, es muy probable que con el nombre de "cítola" se designaran las fidulas punteadas, al menos durante los ss. XII y XIII. J. M. Lamaná (37) precisa que solamente se refería a un tipo de fidulas, a aquéllas que tenían el cuerpo piriforme, el mástil como prolongación de la caja, el clavijero plano y las cuerdas sujetas al final de la caja, es decir, a las gigas o "lyras" bizantinas. Nosotros opinamos que su significación era mucho más amplia y que indicaba cualquier

tipo de viola punteada, basándonos en las numerosas representaciones de estos instrumentos que se despliegan por los pórticos y capiteles de las iglesias y catedrales, a lo largo de todo el camino de Santiago, representaciones que son coetáneas de las muchas referencias que se hacen de la cítola, tanto en la poesía castellana, como en la galaico-portuguesa. No hay que olvidar que los pueblos mediterráneos tenían preferencia por la técnica punteada y que tañían los cordófonos frotados indistintamente con las dos técnicas. En estos cordófonos no variaba su estructura ni su forma, ya se tocaran con una técnica, ya con la otra; pero sí cambiaba su nomenclatura, puesto que era preciso diferenciarlos de algún modo.

El mismo significado genérico que "cítola" tenían los términos "cedra" y "guitarra", derivados, a su vez, del griego κιθάρα; el primero a través del latín y el segundo a través del árabe. Los tres vocablos: "cítola", "cedra" y "guitarra" durante los siglos XII, XIII y XIV mantuvieron su sentido genérico y únicamente en el curso de esta última centuria comenzaron a restringirlo. La voz "cedra" desapareció del vocabulario instrumental, probablemente sustituida por "guitarra", mientras que este último término y el de "cítola" vinieron a designar cordófonos de mango punteados, con unas características precisas, fruto de la evolución de otros cordófonos anteriores.

La palabra "cítola" aparece por primera vez en las fuentes poéticas provenzales de fines del s.XII y de allí se extiende rápidamente al norte de Francia y a toda la

Europa occidental. Hacia el año 1200 la menciona el "Roman du Renard". El trovador provenzal Guiraut de Calan-són en su famoso serventesio "Fadet joglar" (año 1210) enseña a los juglares cómo tañer algunos instrumentos, entre los que se encuentra la "cítola". Este mismo poeta en su "Clef d'amor" (v. 2605 y ss.) recomienda a las jóvenes tocar la cítola (38):

Por su parte, el poeta Guillelmus Guiart en el año 1214 califica de dulce el timbre de la cítola:

"Qui le Roy de France a cele erre

Envelopa si de paroles

Plus douces que sons de citoles" (39)

Estas mismas cualidades le atribuye el poeta anónimo, autor de "Les Echecs Amoureux" (escrito entre 1370 y 1380):

"Et citoles meïsmement

Qui sonnoient moult doucement".

La lista de poemas que mencionan la cítola se podría alargar con los de "Daurel et Beton" (v. 1420), "Le bel inconnu" (v. 2892) de Renaut de Beaujeu, "Richard le Beau" (v. 4125), "Durmars" (v. 15081), la "Panthere d'amour" de Nicole de Margival y los tres poemas más sobre salientes del gran músico-poeta del "Ars Nova" Guillaume de Machaut, como son "La Prise d'Alexandrie", "Le Temps pastour" y "Rèmede de Fortune" (40).

Además de los testimonios poéticos, tenemos los de los teóricos y los músicos. Así, el ilustre teórico, de origen inglés, Johannes de Garlandía, que vivió en Tolo^{sa} y París muchos años, aporta referencias muy intere-

santes de los instrumentos de su época, al describir los conciertos en las mansiones de los nobles. Entre estos instrumentos se encuentra la cítola. Están contenidas estas referencias en el artículo LXXX de su "Dictionarus" (año 1230) (41). Un siglo más tarde, Jean de Rompaygne asegura haber tocado el "tabour", el "harpe", la "viele" y la "sítole".

En Inglaterra, durante el mismo período, la cítola es utilizada para acompañamiento de las canciones. La nombran varios poetas, como Wiclif, John Gower, Godofredo Chaucer en sus "Cuentos de Canterbury" y Lydgate. Se refieren al instrumento con los nombres de "sitol", "cythol", "cytole" y "sythole". Incluso un poema escocés, "Houlate", del s.XV, la acopla al salterio en su relación instrumental (42).

Por otra parte, las fuentes germánicas también ofrecen testimonios de la cítola, aunque no tan numerosos como los de otros países. Aparece aquí este cordófono con las grafías "zítole", "cístol", "sístole" y "cítolen". Son los minnesänger los que la introducen en sus poemas, acoplándola a otros cordófonos punteados y al órgano. Erlösung habla de "Cítolen und Saitenspiel", Der Renner de "ein Herplin und ein Cítolen", mientras que Heinrich von Meissen, más conocido por Frauenlob, la menciona junto al órgano: "Zístol und orgelclang". Este último acoplamiento debía ser corriente en la época, ya que Brunetto Latini, un siglo antes (año 1265) habla de "sons en cítolles et en orgues". Latini es junto con Prodenzani uno de los pocos poetas italianos que mencionan la cito-

la. Dante, en cambio, nombra la "cetra" (43).

Con respecto a la Península Ibérica, se observa que los testimonios existentes, aunque numerosos, no aportan datos suficientes para identificar la cítola; sin embargo, a través de ellos se puede llegar al conocimiento del carácter genérico y de uso frecuente del término "cítola". El s. XIII es el más abundante en menciones de este cordófono. Aparece en manos de juglares y trovadores acompañando las canciones y los poemas de la lírica cortesana. En las primeras décadas de esta centuria los trovadores y juglares provenzales acuden a las cortes hispánicas para ofrecer la brillantez de su arte y, al mismo tiempo, enseñar a los españoles las habilidades que requiere el histrionismo occitánico. Por ello, Guiraut de Calansón, natural de Gascuña, da al juglar Fadet muchos consejos relativos a su arte, para que pueda encaminarse a la corte aragonesa del rey Pedro II y recibir buena paga de este monarca. En su conocido serventesio "Fadet juglar", ya citado, que imita al "Cabra juglar" de Giraut de Cabrera -que le precedió unos cuarenta años-, recomienda a Fadet el arte de tocar el tambor, las castañuelas, la cítola, la rota de diecisiete cuerdas y así hasta nueve instrumentos, además de otras habilidades de saltimbanqui (44).

Hacia la mitad de este siglo XIII se encuentran varios juglares de cítola, bien portugueses, bien castellanos o gallegos, tanto en la corte portuguesa como en la castellana. Existía la costumbre entre los juglares que viajaban por las distintas cortes de llevar cartas comen

datorias de algún caballero o trovador, que acreditasen su destreza. De este modo, el hidalgo portugués Coello recomienda a un juglar de cítola a D. Juan de Aboim, ri cohombre y trovador en la corte portuguesa, quien maldice en una tensón el arte del juglar, pues, según él, no sabe cantar ni citolar y debió pagarle a Coello para que lo recomendase. A esto Coello le replica que el juglar perdió su voz por los excesos de la taberna (45).

Las incesantes campañas sobre Andalucía que emprendió el rey Fernando III el Santo hicieron levantar numerosas huestes de todos sus reinos. En las del caballero gallego D. Rodrigo Gómez de Trastámara figuraban muchos trovadores y juglares de esta región. Entre ellos se en encuentra el juglar Lopo, quien en sus "cantares de amigo" nos habla de sus penas. Lopo tañía mal la cítola y cantaba igualmente mal. Cuando comenzaba a afinar su instrumento, recibía un don para que no empezara a cantar. E incluso, nada más aparecer con su citólón bajo el brazo, la gente se marchaba (46). Sin embargo, no creemos que Lopo fuera tan mal tañedor, dado el largo tiempo que estuvo en la casa del rey Fernando. Conviene aclarar que estas referencias nos las ofrece el trovador portugués Martín Soárez, quien para provocar la hilaridad del auditorio lanzaba estos escarnios sobre el juglar.

La figura culminante de la juglaría gallega en la corte de Fernando III es Pero da Ponte, que compone cantigas de amigo y se acompaña de la cítola. Llegó a suplantar a los trovadores occitánicos y fue el principal representante de los juglares superiores o tañedores de

cítola, que eran los auténticos propagadores de la poesía lírica cortesana (47).

Unos años más tarde, en la corte de Alfonso X el Sabio siguen apareciendo juglares de cítola; uno de ellos toma el nombre del instrumento que tañía: Cítola. De él se burla el propio monarca en una cantiga de escarnio, porque quería cobrar dos veces su paga. Además de Cítola en la corte alfonsí se encuentra Lourenço, juglar portugués, que deseaba llegar a trovador y que también tañía la cítola. Antes de entrar al servicio de Alfonso X había estado con el caballero gallego afincado en Portugal Juan de Guillade, al servicio de Alfonso III de Portugal. Lourenço era muy aficionado a las tensones, de las que se conservan varias en el Cancionero del Vaticano. Por estas tensones, en las que Lourenço se enfrenta a varios personajes como al propio Juan de Guillade, a don Juan de Aboim, a Rodrigo Esñez, a Juan Vaasquez, a Pedro Amigo de Sevilla y a otros más, se llega al conocimiento de que Lourenço era hábil tocador de cítola, aunque muchas veces sus oponentes se burlen de él y hablen despectivamente de su instrumento como de un citolón y de su manera de tocar como de "rascar" las cuerdas del instrumento (48).

En la corte de Sancho IV el Bravo y hacia el año 1284, se encuentra el juglar Rodrigo Arias, protector de otro juglar llamado Saco, que tañía mal la cítola (49). Se trata de la última referencia sobre los juglares de cítola en este s.XIII.

Por otra parte, los poetas castellanos del "Mester

de Clerecía" tampoco olvidan la cítola a la hora de componer sus pasajes musicales. El autor anónimo del "Libro de Alexandre" la incluye en su relación instrumental en la estrofa 1383 (Apéndice, pág. XVIII):

"Albogues e salterio, cítola que más trota,
Cedra e uiola que las coytas enbota".

Asimismo el autor del "Poema del Conde Fernán González" en la estrofa 682 (Apéndice, pág. XXVIII) también nos deja constancia del uso de la cítola al describir las bodas del conde allá por el s.X:

"Avya ay muchas de cítulas et muchos vyoleros".
Aquí la voz "cítulas" señala a los tañedores del instrumento y no al propio instrumento. El equivalente francés es "cytholour" o "citoleurs" que aparece en varios textos (50).

En el s.XIV disminuyen considerablemente las menciones de la cítola. Sólo habla de ella el Arcipreste de Hita, que ni siquiera la incluye en su famoso cortejo del "Libro de Buen Amor", sino que la pone en manos de un pastor en la estrofa 1187 de esta famosa obra (Apéndice, pág. XXXIX):

"Taniendo el rabadán la cítola trotera"

Es digno de notarse el calificativo de "trotera" aplicado a la cítola por Juan Ruiz, idéntico al que un siglo antes le había atribuido el autor anónimo del "Libro de Alexandre". ¿Se referirían ambos a los sonidos alegres y danzarines de que está dotada o, por el contrario, a su condición de instrumento propio de juglares y trotamundos? Posiblemente se trataba de lo primero, ya que el Ar

cipreste afirma que la cítola "sotaba" con los bellacos, es decir, que saltaba, bailaba. En esta época este cordófono había descendido en la escala social. Además de colocarla en manos de un pastor, más adelante Juan Ruiz, en la estrofa 1490 (Apéndice, pág. XLII), deja constancia de que la cítola no servía para los cantos de estilo árabe y que era más bien propia de truhanes y de cantos y bailes de taberna:

"Arabigo non quiere la biuela de arco,
Sinfonía, guitarra no son de aqueste marco,
Cítola, odreçillo non aman caguil hallaco,
Mas aman la taberna, e sotar con bellaco"

A fines del s.XIV o principios del s.XV, Fernán Ruiz de Sevilla en su poema "Una Coronación de nuestra señora", contenido en el Cancionero de Ramón de Llabia (51), incluye la cítola al final de su relación instrumental y la acopla con el "galoubet" o pequeña flautilla:

"la cítola con el agaripe, a su son,
con el duacorde le dan sus loores"

En el s.XV las referencias de la cítola son asimismo escasas. En la corte de Navarra el vasco Arnaut Guillem de Ursúa, juglar de cítola, en 1412 recibe en Pamplona 100 sueldos que el rey le concedió de gracia especial (52). Por otra parte, en "La Celestina", Fernando de Rojas pone en boca de Melibea la primera parte de un refrán (53): "Por demás es la cítola en el molino". Aquí, sin embargo, se refiere a la tablita que pende sobre la piedra del molino harinero y que sirve para conocer que

se para el molino cuando deja de golpear. Quizás esta acepción del término cítola deriva del instrumento de cuerdas en sentido genérico.

El gran poeta Juan de Mena en una de sus poesías nos dice que Orfeo tañía muy bien la "cítola o vihuela", sin hacer ninguna distinción entre ambos cordófonos (54).

Todas estas referencias de la cítola a lo largo de los siglos XIII, XIV y XV muestran el uso frecuente de la misma, tanto en las cortes de los reyes y en las mansiones de los grandes señores, como en las fiestas y regocijos populares. A través de todos estos documentos históricos y literarios se llega al conocimiento de que la cítola es practicada por trovadores, ministriles, juglares y pastores, es decir, que recorre todas las categorías de la escala social. Además, en estos documentos no sólo aparece el vocablo cítola, sino también una serie de términos derivados de él, como el verbo "citolar" que indicaba la acción de tañer este instrumento y que se utilizaba no sólo en España, sino también en Francia e Inglaterra; "citolón", aumentativo despectivo; "citolas" o "cítulas" para llamar a los tañedores del instrumento e incluso se utiliza "Cítola" como nombre propio de un juglar de la corte de Alfonso X el Sabio. Por todo ello, nos reafirmamos en lo expuesto al principio de este apartado: cítola era un término genérico aplicado a los cordófonos punteados, especialmente a las "lyras" bizantinas, a las vihuelas y, quizá, en algunas ocasiones, a la cedras. Recordemos en este punto que es el Arcipreste de Hita quien por primera vez distingue entre la vihuela de arco y la

vihuela de péñola. En las centurias anteriores, según nuestra opinión, los términos "viola" y "vihuela" se referían únicamente al cordófono frotado, como se pone de manifiesto en el "Libro de Apolonio", donde el simple vocablo "vihuela" designaba la "vihuela de arco", puesto que en algunos pasajes se habla del arco del instrumento (estrofa 188, Apéndice, pág. XXV). De ahí la dualidad contrastante de "cítola-viola" o cordófono punteado-cordófono frotado, evidente en varios textos.

Cuando en la baja Edad Media se acuñan las expresiones descriptivas de "vihuela de arco", "vihuela de péñola" y "vihuela de mano", que designaban el mismo instrumento, según se tocase con el arco, con el plectro o con los dedos, la voz "cítola" pasó a denominar un nuevo instrumento punteado con características definidas -tenía algunos rasgos de las violas- que puede considerarse junto con la cedra el antecesor del cistro renacentista.

La cítola, según Tinctoris (año 1484), era de origen italiano, y la describe con una caja plana, mango con trastes y cuatro cuerdas de acero o de bronce que se punteaban con una pluma. Su afinación era regresiva, es decir, que comenzaba por una determinada nota, ascendía a la cuarta y volvía a descender. A esto se puede añadir que tenía la caja piriforme, que las clavijas se insertaban por el frente en un clavijero plano, que tenía un rosetón y que las cuerdas se sujetaban al final de la caja, después de pasar por una varilla-puente (55).

Con características semejantes encontramos algunos ejemplares en España, dos en el s.XIV y nueve en el s.XV.

La caja plana no se puede distinguir en las representaciones pictóricas, porque casi siempre los instrumentos están dibujados de frente. Este detalle solamente es apreciable en las obras escultóricas. Así, en una de las esculturas de la Catedral de Pamplona (reconstruidas a finales del s.XIV o principios del s.XV) vemos un ángel con una cítola de caja plana y piriforme, que se prolonga en un corto mango. El clavijero está doblado hacia atrás, es curvo y finaliza en una voluta. En la tabla armónica se abren dos hermosos rosetones de diferente diámetro y tiene barra-cordal. Las cuerdas no están esculpidas (fig. 253). Otro instrumento semejante, pero sin rosetones, se puede ver en una miniatura del "Liber Regalis" o Ceremonial de la corte de Inglaterra del Archivo de Navarra.

Dos de los nueve ejemplares del s.XV presentan un clavijero doblado hacia atrás, curvo y rematado en voluta, como el de los instrumentos navarros, mientras que otros cuatro lo tienen plano. En los tres instrumentos restantes no se aprecia este elemento.

La mayor parte de estos cordófonos tiene rosetón, pero hay algunos que carecen de él. Son precisamente aquellos instrumentos mal dibujados, en los que no aparecen sus rasgos fundamentales.

El mango no está definido y parece ser prolongación de la caja. Es probable que se hiciera en la misma pieza de madera que ésta. De todos modos, hay algunas cítolas que presentan un largo mango independiente como el del cistro. Así, el instrumento que se encuentra en

una miniatura con "La Adoración de los Reyes Magos" de un Libro de Coro de la Catedral de Avila, iluminado por Juan de Carrión en 1494.

Las cuerdas se sujetaban, en un principio, a una varilla-cordal como la del laúd y más tarde se fijaron a la parte inferior de la caja por medio de botones. En este caso la varilla se convertía en un puente. Esta dualidad en el modo de sujeción de las cuerdas estaba determinada por el material de las mismas. Las cuerdas de tripa se arrollaban a una varilla-cordal encolada en la tabla de armonía, mientras que las metálicas, ya de bronce, ya de acero, se prolongaban hasta el final de la caja, debido a la menor flexibilidad que presentaban estos materiales (56).

En cuanto al origen de la cítola, tal y como se presenta en el s.XV, hay que indicar que existe disparidad de criterios. Galpin (57) es quien le atribuye mayor antigüedad, pues se remonta al s.VIII. Piensa que los instrumentos que portan varios santos en una miniatura del Breviario de Spissons que representa la Adoración del Cordero, son cítolas. En realidad, se trata de laúdes de largo mango y es imposible comprobar la forma de su dorso. C. Sachs (58) opina que la cítola se originó en el sur de Europa en forma de fídula punteada, debido a la preferencia que tenían los pueblos mediterráneos por el punteo. Y coincide con Galpin al afirmar que el precursor de las cítolas fue la "lyra" bizantina punteada, como la que se encuentra esculpida en la Catedral de Beverley (Yorks). J. M. Lamaña (59) comparte esta opinión y

añade que "posteriormente puede considerarse el tipo de cítola evolucionada como la unión del tipo occidental de caja con aros, con el contorno, mango, batidor, clavijas laterales, etc., de los laúdes orientales". Por su parte, J. Montagu (60) piensa que la mandora y la cítola son un mismo instrumento, cuya única diferencia estriba en la forma de la caja, abultada en la primera, y plana en la segunda, dependiendo la forma de la misma de las preferencias del constructor.

A la vista de las muestras iconográficas, esta última opinión no es del todo cierta, puesto que existen algunos rasgos en la cítola que faltan en las mandoras, como son el tipo de sujeción de las cuerdas, el puente y, en algunos modelos de cítolas, el clavijero plano con clavijas frontales. Indudablemente, la cítola puede ser considerada como un instrumento híbrido, derivado de los laúdes, pero con elementos prestados de las fídulas, y su origen no puede rastrearse más allá del s.XIV.

En el curso del s.XV este instrumento se transforma y junto con la cedra contribuirá al nacimiento del cistro del Renacimiento. El cistro tendrá de la cítola la caja plana piriforme, el rosetón de la tabla y el clavijero doblado hacia atrás; de la cedra tomará la desigual anchura de los aros -se adelgazan hacia el final de la caja-, la talla de cabeza humana o de animal al final del clavijero y los adornos en voluta de la caja en su unión con el mástil, que son restos de los hombros rectos. De ambos instrumentos (cedra y cítola) tomará la especial sujeción de las cuerdas en el final de la caja, los órdenes dobles de

éstas, el puente, el batidor y los trastes (fig.257). Se observan cistros en plena evolución en una cantoría de Luca della Robbia en Florenia (s.XV). Aquí las clavijas aún son frontales, pero el clavijero es doblado y remata en cabeza humana. Tiene trastes y cuatro órdenes de cuerdas, sujetas al final de la caja. Esta tiende hacia la forma piriforme, a pesar de que aún conserva unos restos de hombros en forma de pico. Las cuerdas se pulsán directamente con los dedos. En el s.XVI, y en una pintura de Girolamo dai Libri en Verona (año 1526), se muestra un cistro con contorno recortado, hermoso rosetón calado, clavijero doblado hacia atrás con un sistema mixto de clavijas, ya que unas se insertan por el frente y otras por los costados, puente y cuerdas dobles. Es original la forma en que el batidor se recorta sobre la tabla, pues lo hace en diagonal. Sobre él se destacan varios trastes. El número de éstos solía ser de doce, pero podía tener quince o diecisiete.

En el s.XVI encontramos el cistro distribuido por todos los países de Europa. Mientras Tinctoris en el s.XV lo considera propiamente italiano, Galilei en 1582 estima que es inglés. Por esa misma época lo describen varios autores germanos y franceses; por su parte, los portugueses lo llaman "guitarra flamenca". Sin embargo, varios testimonios demuestran que los maestros del cistro eran italianos y que los instrumentos más desarrollados se encontraban en este país. El francés Mersenne en 1636 sostiene que en su época el cistro se usaba mucho más en Italia que en Francia. En 1618, Praetorius en su "Syntagma Musi-

cum" enumera cinco modos de afinación, según tuviera el cistro cuatro, cinco, seis o más cuerdas. Las afinaciones más frecuentes eran la italiana (b g d' e') y la francesa (a g d' e') (61). Como se puede ver son afinaciones regresivas y el intervalo mayor es de una quinta. No coincide, pues, con el intervalo que da Tinctoris en el s.XV que era de una cuarta.

En este s.XV la técnica empleada para tocar el cistro era el punteo, con un plectro de pluma; en el curso del s.XVI éste se sustituyó por los dedos. No obstante, el plectro se usó en algunas ocasiones hasta bien entrado el s.XVII.

En España no tenemos muchas noticias del cistro, aun que parece que fue muy apreciado durante el Renacimiento. El nombre de cítola, si bien desapareció de Europa en este período, sustituido por los términos "cithara", "cistre", "cistro", "zither" y "cittern", pervivió en España. Cerone en su "Melopeco y Maestro" de 1613 utiliza todavía el nombre de "cítola" o "cythara". Explica que tenía seis cuerdas y añade que "este instrumento está dividido en trastes, a causa de que, caminando por ellos con Arte, muchas voces se pueden hallar; todas musicales y bien proporcionadas" (62).

Por último, parece oportuno señalar que el único autor que designa con el término "cítola" un cordófono diferente del que hemos descrito es A. Salazar (63). La cítola, según él, era "en los casos más antiguos, la especie más pequeña de la vihuela de péñola, no más grande que el rabé morisco (el cristiano se toca con arquillo y el mo-

risco se tañe con los dedos)... Todos son instrumentos pequeños, de figura periforme alargada... La diferencia principal consiste en sus clavijeros, doblados en ángulo recto, al modo oriental, los del rabé, y que en la cítola y en la rebeca rematan en una curva airosa". Se ve claramente que A. Salazar se refiere aquí a la mando ra, instrumento ya tratado al principio de este capítulo, que se diferenciaba de la cítola por su caja abomba da, su clavijero en forma de hoz y por la especial suje ción de sus cuerdas. Por todo lo que hemos expuesto anteriormente nos parece equivocada esta opinión y carente de fundamento, puesto que, más adelante (64), hace derivar de este instrumento de dorso abombado, los archicistros y bandoras o pandoras, ambos de caja plana, de uso frecuente en los ss. XVI y XVII.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XIV

Navarra

Escultura de la Catedral de Pamplona (finales del s.XIV o principios del s.XV). Cítola con caja piriforme, plana, prolongada en un corto mango. Clavijero curvo, doblado hacia atrás y rematado en voluta. Las clavijas se insertan por los costados. En la tabla se abren dos rosetones de diferente diámetro. Tiene una varilla-puente y las cuerdas no están esculpidas. La tañe un ángel pulsándola con los dedos. (fig. 253). Tomado de J.M.LAMAÑA Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia" XXXIX, Barcelona 1974, fig. 12

Miniatura con la coronación de una reina. "Liber Regalis" o Ceremonial de la Corte de Inglaterra. Archivo de Navarra. Pamplona. Cítola con la caja piriforme, prolongada en un corto mango y clavijero curvo, doblado hacia atrás y rematado en voluta. Tiene cuatro cuerdas que se sujetan a una varilla-cordal. La tañe un ángel. I. V.

SIGLO XV

Avila

"La Oración del Huerto". Miniatura de un Libro de Coro, realizada por Juan de Carrión en 1494. Catedral. Cítola con la caja piriforme prolongada en un largo mástil que finaliza en un clavijero plano oval. No se aprecian más rasgos. La tañe un ángel. I. V.

"La adoración de los Reyes Magos". Miniatura de una inicial. Libro de Coro de la Catedral, miniado por Juan de Carrión en 1494 (fol. 102 del T. I del Oficiario Dom.). Cítola con caja piriforme, largo mástil y clavijero curvo doblado hacia atrás. Tiene muchas cuerdas, aunque no se puede precisar su número, y una varilla-puente. La tañe un ángel pulsándola con los dedos. Se asemeja mucho este instrumento a los cistros posteriores. I. V.

Barcelona

"La Virgen con el Niño". Retablo de la Iglesia de la Trinidad (año 1459, estilo hispanoflamenco). Villafranca del Panadés. Cítola con caja piriforme prolongada en un largo mango. La caja es plana con un rosetón en la tabla y varilla-puente. No tiene pintadas las cuerdas ni el clavijero. La tañe un ángel con un plectro. Tomado de J. CAMON AZNAR, Pintura medieval española, "Summa Artis" XXII, Espasa-Calpe, Madrid 1966, pág. 416

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla de Jaime Cabrera (estilo gótico internacional). Colección Viñas. Cítola con la caja piriforme, prolongada en un largo mango y clavijero curvo, doblado hacia atrás con seis clavijas laterales. Los tres pares de cuerdas se sujetan al final de la caja después de pasar por un puente de dos pies. En la tabla hay un rosetón y en el mástil están dibujadas unas líneas que semejan trastes. La tañe un ángel con un plectro. (fig. 234) I. V.

Cáceres

"Escena cortesana". Miniatura de un Libro de Coro del Monasterio de Guadalupe. Cítola con la caja piriforme prolongada en el mástil. No se ve el clavijero ni el rosetón. Las cinco cuerdas se sujetan a la parte inferior de la caja. La tañe un ministril. I. V.

Orla de una página miniada con el "Prendimiento de Jesús". Cantoral en pergamino. Monasterio de Guadalupe. Cítola con la caja piriforme prolongada en un largo mástil, clavijero plano, oval, y un rosetón en la tabla de armonía. Las cuerdas se sujetan a una varilla-cordal. La tañe un angelito. (fig. 254) I. V.

"La Virgen con el Niño". Miniatura de un Cantoral en pergamino: "In vigilia omnium sanctorum". Monasterio de Guadalupe. Cítola con la caja piriforme, prolongada en un mango corto. No se ve el clavijero ni las cuerdas, únicamente un rosetón en la tabla de armonía. La tañe un ángel. I. V.

Toledo

Página miniada del Misal de Mendoza. Códice en pergamino. Archivo de la Catedral (cajón 4). Cítola con la caja piriforme prolongada en un largo mango, clavijero plano en forma de hoja, orificio tornavoz también en forma de hoja, y varilla-cordal. Las cuerdas son muchas aunque no puede precisarse su número. La tañe un niño. El instrumento está un poco fantaseado. (fig. 255) I.V.

Pinturas del techo de la capilla mudéjar del Convento de Santa Fe. Cítola con caja piriforme prolongada en un largo mango. No se aprecian más detalles, ya que sólo tiene pintada la silueta. Hay dos instrumentos similares en estas pinturas tocados por ángeles. I. V.

N O T A S

1. C. SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales, Ed. Centurión, Buenos Aires 1947, pág. 79
2. C. SACHS, op. cit., pág. 240
3. S. MARCUSE, A Survey of Musical Instruments, David and Charles, Newton Abbot, London 1975, pág. 409
4. C. SACHS, op. cit., pág. 240
5. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, separata de "Miscellanea Barcinonensia" XXI-XXII, Barcelona 1969, pág. 71 y Los instrumentos musicales en la España medieval, "Miscellanea Barcinonensia" XXXV, Barcelona 1973, pág. 66
6. Citado por J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia" XXXIX, Barcelona 1974, pág. 102
7. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, op. cit., págs. 102 y 103
8. Th. GEROLD, La Musique au Moyen Age, París 1932, pág. 371
9. J. de GROCHEO, De Música en J. WOLF, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, I, 1899, pág. 96. Tomado de F.J. LEON TELLO, Estudios de historia de la Teoría Musical, C.S. I.C., Madrid 1962, pág. 155
10. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op. cit.

pág. 73 y Los instrumentos musicales en la España medieval, op. cit. pág. 66

11. Th. GEROLD, Histoire de la Musique: des origines à le fin du XIV^e siècle, París 1936, pág. 405
12. S. MARCUSE, op. cit. pág. 437
13. J.M. LANAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op. cit. pág. 72
14. J. RIBERA, Las Cantigas de Sta. María, Madrid 1922, pág. 147
15. H. ANGLES, La Música de las Cantigas de Sta. María del rey Alfonso el Sabio, vol.III, 2ª parte, Barcelona 1943 pág. 453
16. A. SALAZAR, La Música de España, I, Espasa-Calpe, Madrid 1972, pág. 125 y s.
17. J. RIBERA, op. cit., pág. 147
18. H. ANGLES, op. cit., pág. 453
19. J. COROMINAS, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, Ed.Gredos, Madrid 1974, et. baldosa
20. Aymeric de PEYRAC, "Vita Caroli Magni", Cod.Ms. 1343, Bibl.Regiae. Citado por DU CANGE, Glossarium mediae et infimae latinitatis, Lutetiae 1678, nueva edición por Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, Graz 1954
21. F. PEDRELL, Organografía musical antigua española, Barcelona 1901, pág. 60

22. C. SACHS, Real Lexicon der Musikinstrumente, Berlín 1913, pág. 28
23. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op. cit. pág. 65 y Los instrumentos musicales en la España medieval, op. cit., pág. 64
24. S. MARCUSE, op. cit., pág. 446
25. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op.cit. pág. 66
26. H. ANGLES, op. cit., pág. 453
27. J. RIBERA, op. cit., pág. 147
28. A. SALAZAR, op. cit., págs. 125 y s.
29. Citados por F. PEDRELL, op. cit., pág. 61
30. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op. cit., pág. 67 y Los instrumentos musicales en la España medieval, op. cit., pág. 64
31. H. ANGLES, op. cit. vol.III, 2ª parte, pág. 453
32. J.M. LAMANA, Los instrumentos en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op. cit., pág. 66
33. C. SACHS, The History of Musical Instruments, Norton and Company, New York 1940, pág. 218
34. R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, Madrid

- 1924, pág. 58; J. COROHINAS, op. cit., art. cítara
35. H. PANUM, Stringed Instruments of the Middle Ages, Reeves, London 1940, pág. 467
36. A. SALAZAR, La Música en Cervantes y otros ensayos, Madrid 1961, pág. 247
37. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, separata de "Miscellánea Barcinonensia", XXI-XXII, Barcelona 1969, pág. 64
38. S. MARCUSE, op. cit., pág. 441; L. GRILLET, Les ancêtres du violon et du violoncelle, vol.I, París 1901, pág. 115; Th. GEROLD, Histoire de la Musique: des origines à la fin du XIV^e siècle, op. cit., pág. 405
39. DU CANGE, op. cit., art. cítola
40. Th. GEROLD, La Musique au Moyen Age, op. cit., págs. 372 y 381; E. TRAVERS, Les instruments de musique au XIV siècle d'après Guillaume de Machant, París 1882, págs. 8 y 9; A. SALAZAR, La Música en la sociedad europea, I, Méjico 1942, pág. 369
41. L. GRILLET, op. cit., vol.I, pág. 62
42. H. PANUM, op. cit., pág. 467; A. SALAZAR, La Música en la sociedad europea, vol.II, op. cit., pág. 154
43. H. PANUM, op. cit., pág. 468; S. MARCUSE, op. cit., pág. 441
44. R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, España--Calpe, Madrid 1975⁷, pág. 92

45. Ibid., pág. 67
46. Ibid., pág. 108
47. Ibid., pág. 115
48. Ibid., págs. 128 y s.
49. Ibid., pág. 133
50. "Nerons eu chanz s'entendoit, si que touz les cytho - lours et les autres juleours par chanter sour mon - tast", fol. 146v. col. 2 del Códice de S.Victor de Pa - rís, sign.28. Citado por DU CANGE, op. cit., art. cí - tola.

Por otra parte en 1292, el "Livre de la taille de París" nombra cuatro "citoleurs" o maestros de cí - tola. Citado por S. MARCUSE, op. cit., pág. 441
51. Cancionero de Ramón de Llabia, Sociedad de Bibliófilos Madrid 1945, pág. 302
52. H. ANGLES, Historia de la Música medieval en Navarra, Diputación Foral de Navarra, Institución "Príncipe de Viana", Pamplona 1970, pág. 313
53. Fernando de ROJAS, La Celestina, "Clásicos Castellanos" I, Ed. y notas de J. Cejador, Madrid 1913, pág. 158
54. F. PEDRELL, op. cit., pág. 97
55. S. MARCUSE, op. cit., pág. 441
56. J. MONTAGU, The world of Medieval and Renaissance Musi - cal Instruments, David and Charles, London 1977, pág. 29

57. Citado por H. PANUH, op. cit., pág. 460
58. C. SACHS, op. cit., pág. 329; H. PANUH, op. cit., pág. 460
59. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op. cit., pág. 64 y Los instrumentos musicales en la España medieval, op. cit., pág. 64
60. J. MONTAGU, op. cit., pág. 29
61. H. PANUH, op. cit., pág. 464
62. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia" XXXIX, Barcelona 1974, pág. 96
63. A. SALAZAR, La Música en Cervantes... op. cit., pág. 157
64. Ibid., pág. 221



María Rosario Alvarez Martínez

TF
1982
10A-II



X-19-029-8-3

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA PLASTICA ESPAÑOLA DURANTE
LA EDAD MEDIA: LOS CORDOFONOS

TOMO II



ARCHIVO

Departamento de Historia del Arte
Sección de Arte
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
1982

Colección Tesis Doctorales. Nº 101/82



© M^{re} Rosario Alvarez Martínez
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1981
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-6259-1982

510

CAPITULO X

La cedra

La guitarra

La vihuela

LA CEDRA

Etimología.- La cedra es un instrumento de cuerdas punteadas, cuyo nombre deriva del latín "citarā". En latín vulgar existió la forma "cītēra", documentada en el Appendix Probi nº 23 (corrige "cithara non cītēra"), que, conforme a la evolución de la *ĭ* breve ante -r- en las viejas palabras latinas, dio por vía popular el castellano antiguo "cedra" (1). Del mismo término del latín vulgar procede el italiano "cetra" y el occitano antiguo "sedra" o "cidra". Este último sólo se encuentra en Guiraut de Calansó (año 1195) y parece ser castellanismo aprendido por este autor durante su estancia en la Península Ibérica, ya que no presenta el tratamiento normal occitano -ir- del grupo tr- latino o romance. Formas semejantes se hallan en Rumanía y Engadina (2).

Estructura.- La cedra está constituida por una caja de contorno entallado, con amplias escotaduras en los costados, hombros rectos caídos y el final podía ser redondeado o escafoide. Aunque en la mayor parte de las manifestaciones plásticas no se aprecia su dorso, en las imágenes escultóricas se observa que éste era del tipo que llamamos plano, ya que la caja estaba formada por dos tablas, unidas por aros o eclisas. La tabla del fondo era ligeramente abombada y los aros disminuían de ancho hacia el final de la caja.

El mástil es largo, independiente, y tiene batidor, quedando su extremo inferior sobre la tabla. En él está

colocada una serie de trastes, cuyo número oscila entre cinco y siete. El mango finaliza en el clavijero, que es curvado, doblado hacia atrás y con una talla de cabeza humana o de animal en su final. Las clavijas se insertan generalmente por el frente, es decir, perpendiculares al clavijero, pero en algunos ejemplares lo hacen por los costados. En la tabla de armonía se insinúa un rosetón a base de puntos, pero carece del orificio circular de los laúdes. En los extremos de la tabla se sitúan tres o cuatro puntos. Por debajo del rosetón se encuentra un puente de dos pies.

Las cuerdas, cuyo número oscila entre cuatro y cinco -sólo en algunos casos tiene tres-, se sujetan al final de la caja por medio de botones en la mayor parte de los ejemplares; pero hay algunos que tienen un cordal trapezoidal, como el de las vihuelas de arco.

La ornamentación de las cedras consistía en una línea de puntos o continua, paralela al borde de la tabla. Solamente el instrumento del fol. 31 v. del "Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas" (ms. T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial) presenta una serie de recuadros, también paralelos al borde, donde alternan dibujos de castillos y leones que se refieren a los reinos de Castilla y León.

El instrumento era de proporciones regulares y se sostenía y se tañía al igual que la guitarra actual, es decir, pegado al pecho del ejecutante. Se podía tocar sentado, de pie, caminando, etc. y sus cuerdas se harían con un plectro.

Origen y evolución.— Los primeros ejemplares de este tipo de instrumento que llamaremos indistintamente cedra o guitarra aparecen en España a fines del S.XII. A partir de entonces y hasta finales del S.XIV las imágenes se suceden, si bien con pequeñas variantes. Los modelos más difundidos y más reproducidos en casi todos los tratados organográficos son los de las Cantigas nº 10 y nº 150 del código b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (láms. 27 y 40). La mayor parte de los autores le dan el nombre de "guitarra latina", empleado por Juan Ruiz en su "Libro de Buen Amor" y, por lo tanto, consideran este instrumento como el antecesor de nuestra guitarra actual.

En cuanto a su origen hay división de opiniones que pueden agruparse en dos tendencias: las que atribuyen al instrumento un origen europeo, debido a su nombre de "guitarra latina", y las que lo consideran de origen oriental. Entre los autores que sostienen la primera tendencia se observan también dos posturas con ciertos rasgos afines. En primer lugar tenemos la hipótesis de que la guitarra derivaría de la cítara romana, de origen griego y asirio, y habría sido introducida en España con el nombre de "fidicula" antes de la dominación musulmana. Esta hipótesis es enérgicamente defendida por Kathleen Schlesinger (3) y se basa para ello en los diferentes dibujos de liras y laúdes largos que se encuentran en el famoso Salterio de Utrecht, manuscrito realizado en el año 820 en la abadía de S. Pedro de Hautvillers, por un artista de la escuela de Reims. Ilustrando varios salmos hay li-

ras entalladas, rotas de igual forma y laúdes largos que en algunas ocasiones tienen una silueta con cintura. La observación de estas imágenes le sugiere la evolución de la lira, pasando por la rota hasta el instrumento de mongo, elemento éste añadido a la caja de la lira para acortar las cuerdas.

Así pues, según esta hipótesis, la genealogía de la guitarra se encontraría comprendida entre la "kithara" egipcia, la "ketharah" asiria y la "cithara" griega, sus antecesores, y los posteriores cordófonos de mango, de los que la guitarra sería un precursor.

Esta teoría es apoyada por Emilio Fujol en su estudio sobre la guitarra (4), porque ve en ella una explicación a las expresiones "guitarra latina" y "guitarra morisca" empleadas por el Arcipreste de Hita en su "Libro de Buen Amor".

A su vez, E. Winternitz (5) piensa que los salientes de los hombros del "gittern" son sólo los restos de los dos brazos de la cítara griega y que este cordófono de mango es el último descendiente del instrumento greco-romano.

Esta hipótesis no nos parece acertada, porque en el S.IX, fecha de la ejecución del Salterio de Utrecht, los instrumentos de mango estaban suficientemente extendidos por la Europa occidental como para que se inventara un nuevo instrumento derivado de la rota "tipo lira". Como hemos visto en el capítulo del laúd, los instrumentos de mango surgen a mediados del tercer milenio a. J.C. en Mesopotamia, y de allí se extienden a Egipto y a otras re-

giones de Asia, como Anatolia o el Asia central. Estos laúdes de largo mango aparecen también en Grecia (S.IV a. J.C.) y en Roma (S.II y S.IV d. J.C.), aunque en menor medida que en las civilizaciones asiáticas. Pero los laúdes representados en los códices de los siglos IX y X, como el ya citado Salterio de Utrecht, el Salterio de Lotario, la Biblia de Stuttgart, el Salterio Aureo de Saint-Gall y el Salterio de Ivrea, tienen un origen oriental. Proceden del Asia central y llegaron a la Europa occidental a través de Bizancio, probablemente en el período carolingio, debido a las relaciones comerciales existentes entre los dos imperios. Así pues, si en determinadas zonas del Asia anterior se encuentra este tipo de instrumento, parece ilógico pensar que evolucionara de la lira de Apolo, como pretenden los autores que comentamos.

Por otra parte, y dentro del grupo de investigadores que asignan a la guitarra un origen latino, tenemos que destacar a C. Sachs (6), quien considera probable que la guitarra derive de la fídula. Además, sostiene que "la guitarra se relaciona íntimamente con la fídula (viola o vihuela), ya se trate de una fídula transformada en nuevo instrumento punteado, o bien que la fídula procediese de un instrumento más antiguo de esta misma clase" (7). J. M. Lamaña (8) comparte esta opinión al observar que a las primitivas fídulas se les daba el nombre de "cithara" en los manuscritos, vocablo del que derivaría el término "guitarra". (Ya hemos visto que el término "cithara" es genérico y que se aplicaba a todo tipo de cordófo

no; por lo tanto, esta matización de Lamaña no nos parece válida). Continúa Lamaña manifestando que, según su criterio, "la guitarra no fue otra cosa que una fídula punteada del tipo c (9), pero que, poco después, debió ser perfeccionada y fuertemente afectada por la cultura musical árabe-persa, y resultado de ella fue el tipo de guitarra que hallamos a finales del S.XIII, reproducido en varias miniaturas de las Cantigas de Alfonso el Sabio, en el Cancionero de Ajuda, etc." Explica más adelante cuáles son los rasgos latinos y cuáles los árabe-persas. Los primeros consistirían en la forma entallada de la caja, con hombros rectos caídos, el fondo plano con aros o eclisas, el mango independiente, las cinco cuerdas y los pequeños orificios en las esquinas de la tapa armónica. Los segundos se traslucirían en el clavijero con talla de cabeza de animal y clavijas laterales, la roseta central, los trastes y la varilla-cordal.

H. Nickel (10) piensa también en un desarrollo autóctono en España, a partir de un tipo de fídula; pues, una vez analizadas las fuentes literarias españolas, cree que es improbable que hayan sido los árabes los que introdujeron la guitarra en Europa.

En cuanto a la opinión de un origen oriental de la guitarra, hay que señalar que es sostenida por la mayor parte de los investigadores que han tratado este tema. Sin embargo, no nos ofrecen testimonios claros, y todos se remiten a los laúdes de largo mástil de contorno entallado, encontrados en un relieve hitita del palacio de Alaca-Höyük (S.XIV a. J.C.) y en pinturas de las tumbas

egipcias del Imperio Nuevo. S. Marcuse (11) precisa algo más al citar algunos instrumentos más recientes, como el tallado en un friso de Airtam, cerca de Termez (Turquestán ruso), que fue encontrado por los guardias fronterizos en las aguas del Amu-Daria en 1932. Este friso, que contiene una escena cortesana con músicos sobre fondo de hojas de acanto, coronaría un templo búdico del período Kushana y ha sido fechado por Ghirshman (12) en el S.I a. J.C. En él aparece solamente la caja de un cordófono con contorno entallado, tres cuerdas sujetas a una varilla-cordal y punteadas por un plectro y cuatro oídos en forma de ángulo. Los hombros son rectos, caídos, y el final de la caja es apuntado (fig. 278). Cerca de la varilla-cordal tiene dos pequeños triángulos de adorno y un punto entre ésta y el final de la caja. El relieve está muy deteriorado y no puede apreciarse el mango. S. Marcuse sugiere para este instrumento un mango corto, porque la disposición del friso, según su criterio, no permitía uno muy largo. Nosotros, en cambio, pensamos que este tipo de caja era propio de un laúd de largo mástil, pues los laúdes cortos requerían una caja en forma de basto o piriforme, ya que el mango en ellos era prolongación de la caja. Es probable que este cordófono tuviera un mástil de medianas proporciones e independiente, pues los hombros rectos e inclinados así lo indican. Además, y según nuestro juicio, la composición del relieve permite un mango de estas proporciones.

S. Marcuse, además de este cordófono del friso de Airtam, cita otros cuatro instrumentos con cajas entalla

das encontrados en Egipto y asignados al período comprendido entre el S.IV y el S.VIII d. J.C. Se trata sin duda de los laúdes coptos que Nickel reproduce en su obra "Beitrag zur Entwicklung der Gitarra in Europa" (13). Tienen cajas de madera, con escotaduras en forma de C en los costados, un largo y estrecho mango provisto de trastes y tres o cuatro cuerdas. Añade Marcuse que entre estos tempranos ejemplares y los posteriores europeos del S.XIII, especialmente los de las miniaturas de las Cantigas, ya citados, no puede trazarse un camino seguro, por que no existen testimonios, y que únicamente se cuenta con el cordófono frotado representado en una miniatura de un Salterio bizantino del año 1066, actualmente en el Museo Británico (add. 19352), que muestra un contorno entallado.

Por otra parte, J. J. Rey (14) también sostiene la hipótesis de un camino de entrada de la guitarra en España a través de los árabes, basándose en la pervivencia de un elemento ornamental, como es el cordón acabado en una borla que se ve en el instrumento del folio 31 v. del "Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas" de Alfonso X el Sabio, código T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (fig. 178). Relaciona este cordón que cuelga del mástil con los existentes en los laúdes largos babilonios, hititas y egipcios, del II milenio a. J.C., que tenían una función específica: sujetar las cuerdas al mástil, ya que en este período no existían aún clavijas. En la fídula del Salterio bizantino del año 1066, anteriormente citado, vuelven a aparecer los

cordones junto a las clavijas, lo que indica que ya han perdido su funcionalidad y que sólo se mantienen como adorno. Además de este detalle ornamental, que indudablemente resulta insuficiente para mantener una hipótesis, J. J. Rey se fija en otros rasgos estructurales, como son los hombros rectos e inclinados y las escotaduras en los costados, lo que le confiere al instrumento un contorno entallado. Estos rasgos los observa en el instrumento del friso de Airtam, cerca de Termez, en un dibujo muy esquematizado de un laúd en un plato de cerámica persa del S.XII, del Museo de Arte Islámico de Berlín (este instrumento tiene trastes) y en un cordófono de Kazakistán (15).

Naturalmente, estos testimonios no bastan para sostener esta hipótesis, porque exceptuando el instrumento del plato persa de cerámica que acabamos de citar, perteneciente al S.XII, los demás instrumentos están muy alejados en el tiempo de nuestras guitarras medievales. No obstante, nosotros aportamos nuevos testimonios que refuerzan en gran manera esta hipótesis y que demuestran claramente el origen islámico de la cedra o guitarra. En un panel de madera del antiguo palacio fatimita de El Cairo, del S.X, que se conserva en el Museo del Louvre, está tallado un cordófono de contorno semejante a los de los códices de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. La caja es estrecha y alargada, con amplias escotaduras en los costados y hombros rectos, ligeramente inclinados. El mástil es de medianas proporciones y debido al deterioro de la madera está incompleto. Tampoco se conoce,

por tanto, el tipo de clavijero; sólo se ven dos cuerdas (fig. 279).

Un ejemplar semejante y con todos sus elementos se encuentra en unas plaquitas de marfil con escenas que describen los placeres principescos, como la caza, los banquetes y la música. Estas plaquitas, conservadas en el Museo de Arte Islámico de Berlín, proceden de Egipto, fueron ejecutadas durante el período fatimita, concretamente en el S.XI, y contienen motivos sasánidas clásicos (16). En una de ellas se halla una serie de músicos, rodeados de pámpanos y roleos, que ofrecen un concierto instrumental a un príncipe que está sentado en medio de ellos. Junto a un laúd con cordal frontal se encuentra un laúd de largo mástil, con caja entallada, hombros rectos ligeramente inclinados, varilla-cordal, tres cuerdas y dos pequeños oídos en forma de C. El clavijero está doblado hacia atrás y las dos clavijas se insertan en él por el frente, y no lateralmente como era normal en este tipo de clavijero (fig. 280 a). Pero el elemento más importante que nos ofrecen estas plaquitas es el dorso. Dos músicos sostienen este laúd de perfil, pudiendo contemplarse la parte trasera de la caja, hasta ahora desconocida. En lugar de ser suavemente redondeada como en la mayor parte de los laúdes, presenta la parte inferior abultada, seguida de un estrechamiento, y finaliza en la parte superior en una especie de cresta o caballete que es perpendicular al mástil (figs. 280 b y 281). Todo el dorso está adornado con dibujos de arabescos. La peculiar morfología de este dorso nos sugiere la figura del

pecho del pato. Esto lo confirman algunos testimonios es
critos. La Enciclopedia árabe "Mafātih al-'ulūm" del S.X
señala que un cierto laúd persa era llamado "barbat", que
significa 'pato', por su parecido con el pecho de este
animal. También el filósofo Ibn Sina (Avicena), nacido en
Persia a fines del S.X, habla del "barbat" (17), término
de origen persa que se refiere al laúd. La palabra "bar-
bat" deriva del griego "barbitos", 'especie de lira', y
es un ejemplo de etimología popular, pues el término mu-
sical "barbitos" se asimiló a otro vocablo de sonido se-
mejante, "barbat", que evocaba la forma del dorso del ins-
trumento. Se sabe que por el año 600 el "barabit" era to
cado por las muchachas cantoras en Bizancio y en el S.IX
Ibn-Salama menciona que el "barbat" tenía trastes. La ma
yor parte de los musicólogos han señalado que el "barbat"
era un laúd de cordal frontal y, por lo tanto, un laúd
corto de caja voluminosa que los árabes denominaron "ūd",
'madera', porque la tabla armónica, en lugar de ser de
piel, se hacía de madera y en ella se encolaba la barra-
cordal. Nosotros nos preguntamos si el nombre "barbat"
no se aplicaría más bien a este tipo de laúd de largo
mástil de los relieves fatimitas que estudiamos, ya que
la Enciclopedia árabe "Mafātih al-'ulūm", ya citada, ha
bla del "barbat" como de un cierto laúd persa. Además,
la palabra "ūd" empleada por un árabe para describir el
"barbat" indica que este instrumento poseía una tabla de
armonía de madera, como la del laúd, y no de piel como el
"tanbūr" o laúd de largo mástil y esta tabla de madera
la poseen los instrumentos fatimitas. C. Sachs (18) seña

la que este tipo peculiar de dorso también lo poseían algunos laúdes cortos indios que tenían un contorno partido, formando una lengüeta en la parte superior. Estos laúdes aún subsisten en la India con el nombre de "ra-bōb" o "sarōd".

Se podría pensar, a la vista de estos dos ejemplares del período fatimita y de los laúdes coptos de los siglos IV al VIII, que este tipo de laúd de contorno entallado tuvo su origen en Egipto, pero un testimonio anterior prueba que el instrumento procedía de Asia. En una cerámica esgrafiada del período abasida (S.IX), procedente de Samarra y que se encuentra en la Freer Gallery de Washington (19), hay un derviche tocando un laúd de este tipo. El contorno es entallado, adelgazándose la caja hacia el mástil, que es de proporciones regulares, y los hombros son rectos, inclinados hacia dentro. En su final y por un costado se insertan directamente dos clavijas. En la tabla tiene una varilla-cordal y varios puntos, indicando así que la tabla era de madera. Sólo tiene dos cuerdas, que son pulsadas por los dedos del músico (fig. 290). Hay que destacar en este instrumento la presencia de tres trastes y la ausencia de clavijero, rasgos ambos propios de los laúdes de largo mástil, como se observa en un cordófono de este tipo, pintado en un fresco del palacio de Quseir Amra en Jordania, mandado a construir por el califa al-Walid en el S.VII. Los instrumentos del período fatimita, en cambio, poseen un clavijero doblado hacia atrás y una especial inserción de las clavijas en él, pues en lugar de hacer

lo por los costados, lo hacen por el frente. Hay que indicar, además, que uno de los tres ejemplares dibujados en la plaquita de marfil del Museo de Arte Islámico de Berlín, ya citada, tiene el clavijero como continuación del mango. No sabemos si por capricho del eborario o por que existían dos variedades de clavijeros, aunque pos inclinamos por esta última hipótesis, como más adelante explicaremos. Esta especial inserción de las clavijas era propia de los turcos y en este siglo XI una rama de este pueblo, los selyúcidas, conquistan casi toda Asia occidental y entran en contacto con Egipto en la época de la dinastía fatimita. Por consiguiente, pensamos que esta innovación del clavijero y las clavijas frontales en el laúd entallado se debe a este pueblo turco.

Tres siglos más tarde se seguía utilizando un cordófono de dorso semejante en Persia, como lo demuestra una miniatura del "Mou'nis al-Ahrar" (antología científica) de Mohammed b. Badr Jajarni de Chiraz (año 1341) que se encuentra en el Museo de Arte de Cleveland, nº 45.385 (20). El instrumento está dibujado de perfil y en él se observa una cresta o caballete muy acusado, formando un ángulo con el resto del dorso, que es suavemente redondeado.

En el S.XII este laúd de largo mástil, de caja entallada y dorso en forma de pecho de pato, es introducido simultáneamente en España e Italia, como lo testifican varias fuentes iconográficas. La entrada en la península itálica se llevó a cabo a través de Sicilia, donde había en este período una abundante población musulmana, fruto

de la conquista de la isla en el año 902 por los aglabi
das de Egipto. Con la subida al poder de la dinastía fa
timita, Sicilia se convirtió en parte del imperio egip-
 cio, dominación que acabó en 1061 con la conquista de la
 isla por parte de los normandos. No obstante, se siguie-
 ron manteniendo estrechos contactos con Egipto (21). Es
 muy probable que durante este período se introdujera en
 la isla este tipo de cordófono y de aquí pasara a la
 península itálica. Lo cierto es que en el S.XII aparece
 en un relieve del tímpano de una puerta del Baptisterio
 de la Catedral de Parma (22). El instrumento tiene una
 caja ligeramente entallada con hombros rectos, inclina-
 dos hacia dentro (característica ésta que habíamos vis-
 to en el laúd del plato de cerámica de Samarra de la
 Freer Gallery de Washington), mástil de medianas propor-
 ciones y un clavijero plano, rectangular, como continua-
 ción del mástil, con cuatro clavijas frontales. Esta es-
 pecial disposición del clavijero nos recuerda uno de los
 ejemplares de la plaquita de marfil fatimita, anterior-
 mente citada (fig. 280 b). No se aprecia el dorso, ni la
 varilla-cordal, ni los trastes, ni el número de cuerdas,
 aunque se puede suponer que fueran cuatro. Al parecer,
 las cuerdas se sujetan al final de la caja, que es un po-
 co apuntado. El músico que lo tañe, junto al Rey David y
 otros músicos, puntea sus cuerdas con un plectro. Debido
 a la inexistencia de un estudio de iconografía instrumen-
 tal medieval en Italia, no conocemos el desarrollo de es-
 te cordófono en este país, pero con toda probabilidad tu-
 vo una gran expansión, porque en el S.XV va a dar lugar

al cistro. Según J. Tinctoris (año 1480) el cistro tiene su origen en Italia e indudablemente los primeros testimonios iconográficos proceden de este país. Los dos ejemplares que se encuentran esculpidos en la cantoría de Luca della Robbia para Santa María del Fiore, actualmente en el Museo de la Opera del Duomo (Florencia), presentan características que los vinculan con el ejemplar del Baptisterio de Parma del S.XII. Aunque la caja tiene un contorno que se aproxima al piriforme (rasgo éste que ha tomado de la cítola), la forma de los hombros tiene reminiscencias de los del instrumento de Parma, porque son inclinados hacia dentro configurando una pequeña protuberancia, que, en este caso, se separa claramente del resto del contorno. El clavijero es plano, continuación del mástil, y con clavijas frontales, es decir, perpendiculares a éste, y las cuerdas se sujetan al final de la caja. Todas estas concomitancias nos hacen suponer que entre el instrumento de Parma y el de Luca della Robbia ha debido de existir una larga serie de ejemplares que marcan la trayectoria de este cordófono, desde su introducción en el S.XII hasta el cistro del Renacimiento.

Asimismo, en la 2ª mitad del S.XII aparecen en la península ibérica las primeras muestras plásticas de este laúd de contorno entallado. J. J. Rey (23) opina que el primer ejemplo se puede observar en una ménsula del salón del palacio llamado del arzobispo Gelmírez, en Santiago de Compostela. Lo hace al rebatir a J. M. Lamaña (24) quien afirma que el instrumento del palacio santiagués (fig. 171) es una fídula del tipo c, que después de

ser afectada por la cultura musical árabe-persa, se transformó en la guitarra del S.XIII, dibujada en las miniaturas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio.

Estamos de acuerdo con J. J. Rey cuando afirma que el cordófono al que nos estamos refiriendo es de origen oriental y no una fídula de tipo europeo como pretende Lamaña, pero no coincidimos en su opinión de que sea el primer modelo que se encuentra en suelo hispano. El palacio del arzobispo Gelmírez lo fecha Lamaña, y tácitamente J. J. Rey, en la primera mitad del S.XII, lo que es un error, pues no es contemporáneo del arzobispo, aunque se empezó a construir durante su vida. Las ménsulas del salón donde están esculpidos los instrumentos son de la escuela del maestro Mateo, pero muy posteriores a él. Habría, pues, que fecharlas en la primera mitad del S.XIII (25). De finales del S.XII o, quizás, ya de los primeros años del siglo XIII, tenemos tres muestras iconográficas que podríamos considerar las primeras, mientras no se encuentre nuevo material organográfico. Se trata de la portada de la iglesia de S. Miguel de Estella (Navarra), la portada de la iglesia del Monasterio de S. Lorenzo de Carboeiro (Pontevedra) y la portada septentrional de la Colegiata de Sta. María de Toro (Zamora). En la primera se observa una cedra de caja entallada con el final redondeado y hombros rectos caídos. Tiene un corto mango, un clavijero doblado hacia atrás, un pequeño cordal trapezoidal y cuatro puntos cercanos a las esquinas. El instrumento es sostenido en posición vertical por el anciano que lo tañe, mientras pulsa sus cuerdas con los dedos. Esta misma posición la

mantiene el instrumento de la Colegiata de Toro, que exhibe cuatro cuerdas y un clavijero doblado hacia atrás ligeramente curvado (fig. 277). Por último, en la portada del Monasterio de S. Lorenzo de Carboeiro (lám. 21) se aprecian dos cordófonos de este tipo, aunque el deterioro de la piedra es tan grande que ha ocasionado la pérdida de los mangos y clavijeros, elemento este último fundamental para la clasificación de un cordófono. No obstante, se pueden observar los rasgos de sus cajas. Una de ellas (la sostiene el 11º anciano por la izquierda) es entallada, con los hombros rectos caídos y tiene cuatro puntos en la tabla. La otra (sostenida por el 12º anciano por la izquierda) posee unos costados casi rectos, hombros rectos caídos y el final en punta. En su tabla se abren seis pequeños orificios. Ambos instrumentos tienen dos cuerdas, sujetas al final de la caja y pulsadas con los dedos por sus intérpretes. La forma casi rectangular de la caja del segundo cordófono nos recuerda el instrumento dibujado en el folio 3 de las "Cantigas de Santa María" de Alfonso X el Sabio, código T I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (fig. 176), que es claramente una cedra.

En el S. XIII el número de muestras iconográficas de la cedra aumenta considerablemente, pasando a veintiuna. Es curioso observar que, exceptuando los seis ejemplares pintados en los códigos alfonsíes, el resto de los instrumentos está esculpido en las portadas de iglesias y catedrales. Dentro del primer tercio de este siglo nos encontramos con el instrumento de una ménsula del salón

del palacio del arzobispo Gelmírez en Santiago de Compostela. Presenta una caja ligeramente entallada, con hombros rectos caídos y el final redondeado. El clavijero es recto, doblado hacia atrás, y sus cuatro cuerdas se sujetan al final de la caja después de pasar por una estrecha varilla que hace de puente. Junto a ésta hay unos pequeños oídos (fig. 171). De este mismo período son las dos cedras esculpidas en la Portada de la Virgen de la Catedral de Ciudad Rodrigo (lám. 22). Tienen sólo tres cuerdas, punteadas con plectro, un puente y cuatro puntos en la tabla. El clavijero de una de ellas es recto y doblado hacia atrás; el de la otra ha desaparecido.

Si comparamos estos primeros modelos de cedras de la península ibérica con los laúdes entallados del período fatimita, que consideramos sus antecesores, veremos que en los primeros se acusa bastante la caída de los hombros y que las cuerdas se sujetan siempre al final de la caja, después de pasar por un puente. Este último rasgo no podemos comprobarlo en los instrumentos fatimitas, porque la mano del músico oculta el final de la caja. Sólo se observan en ellos los extremos de una ancha varilla que serviría bien de cordal, o bien de puente. Por el contrario, el laúd del plato de cerámica de Samarra de la Freer Gallery de Washington muestra claramente una barra cordal, además de una serie de puntos en la tabla, que van a reaparecer en los cordófonos hispanos. Pero, en general, lo que salta a la vista al confrontar los laúdes fatimitas y los hispanos, es la esbeltez y elegancia de los primeros, marcada por un largo mástil, y la

tosquedad de los segundos, propia de la escultura en piedra, donde los mangos quedan reducidos, a veces, a la mínima expresión.

A partir del 2º tercio del S.XIII van a introducirse en las cedras algunas innovaciones, tales como la talla de cabeza de animal al final del clavijero, que sigue estando doblado hacia atrás y se curva un poco; la serie de puntos en la parte alta de la tabla, configurando una roseta; el acusado final apuntado de la caja; y cuerdas dobles. En líneas generales, se pueden apreciar dos tipos de este cordófono: uno tradicional, con el final de la caja redondeado y el clavijero recto o curvo, doblado hacia atrás y sin talla; y otro innovado, con el final de la caja apuntado y talla de cabeza de animal en el clavijero. En las portadas de S. Juan (fig. 175) y de S. Froilán de la catedral de León se encuentra únicamente el primer modelo, mientras que en el pórtico meridional alternan los dos tipos. Esto último ocurre también en la Puerta del Sarmental de la catedral de Burgos (figs. 172 y 173) y en las portadas meridional y occidental de la catedral de Burgo de Osma. Por último, tanto en las portadas de Sasamón (Burgos) y la occidental de la Colegiata de Toro, como en las miniaturas de los códices alfonsíes de las Cantigas y de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas, está representado el segundo tipo. Hay, pues, un predominio de este segundo tipo sobre el primero.

Otros rasgos que hay que destacar son: el cordal, las cuerdas, las clavijas y el dorso. Normalmente, y como ya hemos dicho, las cuerdas se sujetaban al final de la

caja por medio de botones, después de pasar por un puente, pero las cedras de la Portada del Sarmental de la Catedral de Burgos y de la portada septentrional de la Colegiata de Toro exhiben un cordal trapezoidal como el de las vihuelas de arco. El número de cuerdas oscilaba entre tres y cinco, pero hay instrumentos que tienen tres cuerdas dobles, como el de la portada oeste de la Catedral de Burgo de Osma o uno de la portada meridional de la Catedral de León. En cuanto a las clavijas, hay que señalar que en las representaciones escultóricas se ve claramente que son perpendiculares al mástil, ya sea éste curvado o recto, al igual que en los instrumentos fatimitas (figs. 172, 173 y lám. 26). Sin embargo, en las miniaturas de los códices de las Cantigas son laterales. Es ya un nuevo sistema, tomado de los laúdes y mandoras, que repercutirá en los cistros del S.XV. Por último, el dorso de estas cedras es lo que más dificultades ofrece, pues la mayoría de las representaciones está realizada de frente y aquél escapa a nuestra observación. No obstante, algunas imágenes escultóricas nos lo dejan vislumb^{ar}. Así, una de las cedras de la Puerta del Sarmental de la Catedral de Burgos (fig. 172) muestra parte de sus costados. Estos, a primera vista, parecen estar constituidos por unos aros altos que disminuyen de ancho hacia el final de la caja; pero, si nos fijamos detenidamente en este final, observaremos que es suavemente redondeado como el del laúd y que a partir del entallé tiene unas aristas que marcan el caballete. Estamos aquí en presencia del dorso en forma de pecho de pato que habíamos vis

to en los laúdes fatimitas. Un dorso de este tipo requiera para su construcción mucha habilidad y destreza, y como en la segunda mitad del S.XIII, según el Dr. Curt Sachs (26) se perfeccionó la técnica de los aros en las vihuelas de arco, al hacerse independientes de las tapas de la caja, es muy probable que esta nueva técnica se aplicara también a las cedras. Pensamos, por tanto, que el diferente ancho de los aros es reminiscencia de su antiguo dorso y que la mayor anchura de los mismos en la parte superior de la caja quiere indicar el caballete. Es probable que la tapa inferior fuera ligeramente abombada. La construcción con aros se aprecia claramente en los instrumentos de la portada occidental de la Colegiata de Toro (lám. 26). Aquí también se aprecian las clavijas perpendiculares al clavijero.

En los códices alfonsíes aparecen varias cedras con todos sus rasgos perfectamente dibujados, aunque al estar pintadas de frente su dorso sea desconocido. Aquí los instrumentos son más estilizados que en las muestras escultóricas, ya que el mango es más largo y además se observa un nuevo elemento que en la escultura había pasado desapercibido: los trastes, propios de los laúdes de largo mástil. Su número oscila entre cinco y seis. También se aprecia el puente de dos pies que atraviesan las cinco cuerdas, de que están provistos estos instrumentos, antes de sujetarse al final de la caja. El clavijero es ligeramente curvado y está doblado hacia atrás rematando en una cabeza de animal. Se diferencia claramente de la forma de hoz del clavijero de la mandora, como se obser-

va en la miniatura de la cantiga nº 150 del código b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (lám. 40) donde aparecen los dos instrumentos; en ellos las clavijas se insertan por los costados, lo que es una innovación en las cedras.

Además de la cedra de la cantiga nº 150, el código b I 2 de las Cantigas presenta otros cordófonos de este tipo, que varían únicamente en el aspecto ornamental, . . . pues en lugar de tener una línea continua paralela al borde, como en la cantiga nº 150, es una línea de puntos la que adorna la tapa. Son los dos instrumentos pertenecientes a la Introducción de las "Cantigas de Sta. María" (fig. 177) y a la cantiga nº 10 (lám. 27).

El código de las Cantigas T I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial presenta una sola cedra, en la cantiga I (folio 3), que tiene la particularidad de que sus costados son casi rectos, como en uno de los instrumentos del pórtico de la Iglesia del Monasterio de S. Lorenzo de Carboeiro, ya citado. Por último, el "Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas", código T I 6 de la Biblioteca escurialense, en el folio 31 v. muestra una cedra muy ornamentada con dibujos de castillos y leones, centrados en cuadros de fondo negro y blanco respectivamente, en todo su borde.

Todas estas cedras se tañen apoyadas en el pecho del ejecutante, en posición horizontal, y sus cuerdas se puntean con un largo plectro. No obstante, algunos instrumentos se apoyan casi verticalmente sobre las rodillas del músico sentado.

En el S.XIV las cedras disminuyen considerablemente de número, al menos en la iconografía. Instrumentos semejantes a los de la segunda mitad del S.XIII aparecen en una miniatura del Cancionero de Ajuda (fig. 181) y en un relieve de una portada de la Catedral de Pamplona (fig. 184). Este último presenta un cordal trapezoidal, trastes, batidor, rosetón de puntos y cuatro cuerdas dobles que se insertan frontalmente en el clavijero, que es ligeramente curvado hacia atrás y con talla de cabeza de animal.

Una cedra diferente y ya vinculada a los instrumentos europeos de la misma centuria, que habían sufrido modificaciones en su forma, es la plasmada en el "Retablo de S. Millán", que, procedente del Monasterio de S. Millán de Suso, se encuentra en el Museo Provincial de Logroño. En dos escenas de este retablo, que representan a S. Millán con su rebaño y al Santo recibiendo una revelación de Dios (láms. 54 y 55), aparece la cedra. Es un instrumento dibujado con gran ingenuidad. Tiene grandes escotaduras en los costados, hombros y caderas, por lo que la caja termina en punta. El mástil es muy corto, como continuación de la caja, y el clavijero es curvo, doblado hacia atrás en círculo y dejando un orificio para introducir el pulgar de la mano izquierda. Tiene una talla muy sencilla de cabeza de animal y de él cuelga un cordón que sujeta el plectro. Presenta esta cedra tres cuerdas dobles, puente y cinco puntos que configuran un sencillo rosetón.

La cedra pasa a Europa en el S.XIII y se convierte

en el "gittern" de los ingleses o la "guiterne" de los franceses. H. Panum (27) y H. Nickel (28) opinan que el origen de este instrumento sería la fídula en forma de es pátula que aparece en el Salterio de Utrecht y en el Salterio de Sttutgart, ambos del S.IX, o las de los frescos de S. Martín de Fenollar (S.XII). Sin embargo, las concommitancias con los instrumentos hispanos son tan patentes, que hemos de pensar en un camino a través de los Pirineos y no en un desarrollo autóctono; además, la única semejanza que tiene la "guiterne" con los cordófonos en forma de espátula del S.IX es la figura de los hombros.

En Europa se pueden distinguir dos modelos de "gittern" que se diferencian únicamente por el dibujo de su caja. El primero tiene unas escotaduras muy acusadas unidas por aristas vivas y el final de la caja en punta. El segundo tiene unas protuberancias en los hombros y la caja es suavemente redondeada. Ambos son únicamente modificaciones del tipo entallado que se ha visto en España.

Los clavijeros también son de dos tipos, igual que los hispanos, y son independientes del modelo de caja utilizado. Uno es casi recto, doblado hacia atrás, y el otro termina en una artística talla de cabeza de animal. En el primero se advierte claramente las clavijas frontales, es decir, perpendiculares al clavijero. Todos los instrumentos tienen rosetón y una varilla-puente (algunas veces es te elemento está situado entre el rosetón y el mástil), aunque el modo de sujeción de las cuerdas varía, pues en unos se sujetan al final de la caja y en otros se utiliza un cordal trapezoidal como el de las vihuelas de arco. En

el primer caso, los pequeños botones en el final de la caja se han convertido en una artística flor de lis. Quizás, las tres hojitas sean una reminiscencia de los cabos de las cuerdas, que sobresalían del final de la caja en los instrumentos primitivos. Sea como fuere, esta especial protuberancia ya estaba presente en otros cordófonos anteriores, como la fídula del folio 7 v. del manuscrito latino 11550 de la Biblioteca Nacional de París, que procede de Cataluña (fig. 79). La mayor parte de estos "gittern" tiene trastes, elementos que se aprecian mejor en las miniaturas. El número de cuerdas oscila entre tres y cinco y son punteadas por un largo plectro.

Los instrumentos del primer modelo de caja son más numerosos que los del segundo y se despliegan en obras de arte tanto de Francia (portada meridional de la Catedral de Bayona del S.XIV), como de Alemania (portada de la Catedral de Colonia del S.XIV) e Inglaterra (Salterio inglés del S.XIII y manuscrito de Oxford del S.XIV) (29). En este último manuscrito las formas angulosas son muy acusadas (fig. 282 a). Indudablemente este modelo influyó en instrumentos hispánicos del S.XIV, como las cedras del "Retablo de S. Millán" (láms. 54 y 55) y la fídula del folio 186 v. de "Institutiones Justiniani", códice V I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (fig. 103).

El segundo modelo de caja sólo se observa en la portada occidental de la Catedral de Estrasburgo (S. XIII), con un clavijero recto doblado hacia atrás, cordal trapecoidal y el final de la caja en punta; y en una miniatu-

ra que representa "La Coronación de la Virgen" en el folio 134 v. del Salterio de Robert de Lisle (Biblioteca Británica, Arundel 83) del año 1310 (30). Este último instrumento presenta una caja suavemente redondeada y las protuberancias de los hombros están configuradas por flores de lis, que hacen juego con la del final de la caja y con la del plectro (fig. 283). Otra particularidad de este "gittern" es la curva que describe el clavijero, que se cierra sobre sí mismo, dejando sólo un orificio para el paso del pulgar. Este clavijero tiene una hermosa talla de cabeza de animal. Un instrumento original con este tipo de clavijero, que perteneció al conde de Leicester, favorito de la reina Isabel, se conserva en el castillo de Warwick (31).

En el S.XV desaparece totalmente el instrumento de los siglos anteriores, pero observamos elementos del mismo en dos instrumentos que surgen ahora: el cistro y la guitarra. El primero se desarrolla en Italia, de donde son los más avanzados ejemplares. El segundo lo hace en España. En el primero la caja tiende hacia la forma piriforme de la cítola, pero en algunos modelos conserva reminiscencias del contorno anguloso de la cedra medieval y de la diferente anchura de los aros. Las clavijas tienen al principio un sistema de inserción doble: frontal y lateral, como recuerdo de los dos tipos que hemos visto en los siglos XIII y XIV, pero posteriormente se abandona el primero. Por el otro extremo, las cuerdas, que son dobles, se sujetan al final de la caja, después de atravesar una varilla-puente, como en los instrumentos medievales.

Por otra parte, en algunos "gittern" o "guiterne" del S.XIV se observa una tendencia a redondear los hombros y las caderas, como en los instrumentos de un manuscrito francés (fig. 282 b), en el folio 9 v. del Salterio de Ormesby en Inglaterra (ms. Douce 366) (32) y en una miniatura con "El Arbol de Jessé" de la Vulgata, códice de la Biblioteca de la Catedral de Valencia (fig. 185), surgiendo así la guitarra, que se irá homologando con la vihuela de mano. Conservará de la cedra el clavijero doblado hacia atrás, los trastes y el rosetón.

En los países orientales los laúdes entallados tomaron también un doble camino. Por una parte, la caja tendió hacia la forma piriforme o la circular, quedando unas pequeñas protuberancias junto al mástil como restos de los hombros. Así se refleja en miniaturas persas y egipcias del S.XIV, como en el "Kanz-al-tufah", manuscrito persa anónimo del Museo Británico, o en un Hariri: "al magamat" de Egipto (año 1334), actualmente en la Biblioteca Nacional de Viena (A.F.9, portada, fol. 1) (33). Este último instrumento presenta dos cuerdas dobles y una simple, sujetas al final de la caja, que tiene una protuberancia en forma de trébol (fig. 284), al igual que los instrumentos europeos del mismo período. El clavijero está doblado hacia atrás, con un primer tramo recto y otro curvo, y tiene una varilla-puente que atraviesa toda la tapa.

Sin embargo, la forma entallada no desapareció, ya que la encontramos aun a principios del S.XVII. En una miniatura india de la escuela mogola de Akbar, pertene-

ciente al "Akbar- Nameh" y que representa al propio monarca recibiendo a Abd ur-Rahim en Agra, actualmente en el Museo Victoria y Alberto de Londres (34), se observa un laúd entallado de largo mástil, con clavijero doblado hacia atrás, caja con amplias escotaduras y hombros rectos caídos. El final de la caja y las caderas son redondeados. Las cuerdas se sujetan a un pequeño botón en el final de aquélla y la tapa está adornada con puntos y es trellas (fig. 285). La figura de este instrumento nos recuerda las cedras del S.XIII, como las de las portadas de la Catedral de León o una de la Portada del Sarmental de la Catedral de Burgos (fig. 173).

En lo referente a la terminología de este instrumento, hay que señalar que la mayor parte de los autores coinciden en denominarlo "guitarra latina", según la expresión del Arcipreste de Hita, excepto H. Nickel que se abstiene de darle un nombre (35) y J. J. Rey (36) que lo denomina "cítola", porque no cree oportuno aplicarle el vocablo de "guitarra latina" a un instrumento de origen islámico. Por su parte, H. Anglés (37) y J. M. Lamaña (38) se inclinan a pensar que la "guitarra latina" no es sino una cedra o cítola modificada, aunque en un trabajo posterior Lamaña (39) aplica el nombre de cedra a una cítola rectangular en forma de escudo e identifica la "guitarra latina" y la guitarra.

Nosotros creemos que el término "cítola" no es el más adecuado para este instrumento, aunque como término genérico pudo haberse aplicado en algún determinado momento. En cambio, los vocablos "cedra" y "guitarra" nos

parecen los más apropiados por razones que expondremos se guidamente.

Tanto "cedra" como "guitarra" son vocablos genéricos derivados del griego *κίθαρα*; el primero a través del latín "cithara" y el segundo a través del árabe "qitāra". "Cedra" ya está presente a fines del S.XII en el "Fuero de Madrid" (año 1170-1202) hecho por el concejo de la villa y confirmado por el rey Alfonso VIII. En una ordenanza de dicho fuero se fija en tres maravedíes y medio la paga máxima que el concejo debe dar al juglar cedrero que llegue a la ciudad. Estos juglares viajaban a caballo, lo que indica que eran de una clase superior -la mayoría de los juglares iban a pie-, y cantaban poesía narrativa acompañándose de la cedra. Si los fiadores de la villa proponían darles más de tres maravedíes y medio, caían en perjurio, y si algún vecino del concejo pretendía aumentarles la paga, tenía que entregar dos maravedíes a los fiadores. Con esto se quería evitar la prodigalidad propia de quienes se entusiasmaban con el arte del cedrero (40).

En el S.XIII Gonzalo de Berceo cita la cedra en el "Duelo de la Virgen" entre los instrumentos que tañían los guardianes para entretenerse, mientras vigilaban el sepulcro de Jesucristo (Apéndice, pág. XXIII):

"Controbando cantares que non valían tres figas;
Tocando instrumentos, çedras, rotas e gigas".

También Berceo habla de "çedrero" en la estrofa 701 de la "Vida de Santo Domingo de Silos" (Apéndice, pág. XXIII). Aquí percibimos un sentido genérico del vocablo:

"Peydro era su nomne de esti caballero,
El escripto lo cuenta no ioglar ni çedrero".

Además del término "çedra", el poeta castellano emplea la voz "çítara" en su "Vida de S. Millán" (estrofa 7), refiriéndose al instrumento que utilizaba el santo para espantar el sueño cuando guardaba el rebaño (Apéndice, pág. XXIII):

"Abía otra costumne el pastor que vos digo,
Por uso una çitara traye siempre consigo,
Por referir el suenno, que el mal enemigo
Furtar non li pudiesse cordero nin cabrito".

"Çítara" es palabra latina con grafía castellana, de la que deriva "çedra", y Berceo como clérigo y hombre culto conocía perfectamente el latín. No nos debe extrañar, pues, que utilice cultismos en determinadas ocasiones, aunque pretenda escribir en la lengua del pueblo. Además, es curioso observar que cuando nombra varios instrumentos lo hace con sus nombres populares, mientras que cuando cita algún instrumento aislado lo hace con su terminología latina, pues aparte de la "çítara" de la "Vida de S. Millán", mencionó el "çímbalo" en la "Vida de Sto. Domingo de Silos" (Apéndice, pág. XXIII).

Un testimonio plástico que aclara la naturaleza de la "çítara" de Berceo es el "Retablo de S. Millán", que procede del Monasterio de S. Millán de Suso en Logroño, donde vivió varios años el poeta, y que, un siglo después de él, plasma la vida del santo según su descripción en la "cuaderna vía". El instrumento allí representado es una cedra con amplias escotaduras, influida por sus con-

géneres europeos.

Algunos autores, como H. Anglés (41) identifican la cedra y la cítola, basándose para ello en que los poetas, o bien citan una, o bien otra, pero nunca las dos juntas. Efectivamente, Gonzalo de Berceo sólo nombra la "çedra", y no la "çítola", en tanto que el "Poema de Fernán González" habla de "çítulas" y no de "çedras". Sin embargo, el "Poema de Alexandre" en la estrofa 1383 cita los dos instrumentos, aplicándole a cada uno diferente expresión descriptiva, así, mientras la cítola acompaña las danzas, la cedra quita las penas (Apéndice, pág. XVIII):

"Albagues e salterio, çítola que más trota,
Çedra e uiola que las coytas enbota".

Esta versión pertenece al código de Osuna, pues el código de París sustituye "çedra" por "guitarra". Esta dualidad nos plantea la duda de cuál sería el término auténtico, utilizado por el autor del "Poema de Alexandre". Si atendemos a la antigüedad de los manuscritos, debemos inclinarnos por "çedra", ya que el manuscrito de Osuna data del S.XIII, o principios del S.XIV, mientras que el manuscrito de la Biblioteca Nacional de París es del S.XV (42). Pero también se puede pensar que el copista del código de Osuna tuvo a la vista un código más antiguo que éste, desaparecido en la actualidad. Sea como fuere, los términos "çedra" y "guitarra" son equivalentes. "Guitarra" aparece por primera vez en nuestras fuentes escritas del S.XIII. Además de la versión del código de París del "Libro de Alexandre", tenemos el testimonio del preceptor del rey Sancho IV el Bravo, Juan Gil de Zamora. Este frai

le franciscano publicó en 1270 su tratado musical "Ars Musicae", donde habla de los instrumentos musicales en el capítulo XV. Al comienzo del mismo, cita los instrumentos más recientes y entre ellos incluye la "guitarra". Ahora bien, ¿a qué cordófono se refería? Hay que recordar en este punto que "guitarra" deriva del árabe "qītāra" y éste a su vez del griego "kithara". El árabe al-Khwarizmi en el S.X afirma que la "qītāra" era un instrumento de los griegos (aquí se debe entender por griegos a los habitantes del imperio bizantino) y que era parecida al "tunbūr" árabe, que, como se sabe, es un laúd de largo mástil (43). Este texto demuestra que la palabra griega "kithara" ya estaba asimilada al árabe en este período, puesto que al-Khwarizmi emplea el vocablo "qītāra". Es probable que con este término se designaran los laúdes entallados fatimitas, que eran laúdes de largo mástil. También la Enciclopedia árabe "Mafātīh al-ʿulūm", del S.X, habla de la "qītāra" (44) y la define como un instrumento greco-romano semejante al "tunbūr". La atribución de un origen greco-romano se debe al término y no al instrumento en sí, pues se sabe que estos pueblos de la Antigüedad clásica apenas cultivaron los instrumentos de mango.

El término "qītāra", por otra parte, fue adoptado por los países del norte de África situados al oeste de Egipto para designar al laúd con cordal frontal (45). Se observa, pues, que "qītāra" tiene también entre los musulmanes un cierto carácter genérico, ya que se aplica a todos los tipos de laúd.

El término "qītāra" fue introducido en la península



ibérica desde una fecha muy temprana, pues en una fuente árabe hispánica del S.XI aparece "káitara", y "kitaire" en una del S.XIII (46). En este mismo siglo el vocablo se había asimilado al castellano, como lo demuestran, tanto el "Libro de Alexandre", como el "Ars Musicae" de Juan Egidio de Zamora, donde aparece con la nueva grafía castellana de "guitarra". Esta palabra seguía teniendo un sentido genérico, pues nos extraña mucho que Juan Gil, que vivió en la brillante corte de Alfonso X el Sabio y debió conocer todos los instrumentos pintados en los códices de las Cantigas, no mencione los laúdes con cordal frontal. Esto nos lleva a pensar que bajo la denominación de "guitarra" estaban comprendidos todos los tipos de laúdes y que fue medio siglo después cuando se asimiló el vocablo "laúd" al castellano, ya que aparece por primera vez en el "Libro de Buen Amor" del Arcipreste de Hita.

"Guitarra" también designaba a los laúdes cortos y a los de largo mástil y perfil entallado que penetraron en la península ibérica en el S.XII. Estos últimos habían desbancado a los antiguos laúdes de este mismo tipo, con caja elíptica, de origen norteafricano, que habíamos visto plasmados en los códices de los Beatos de los siglos X y XI y que ahora, en el S.XII, iban a desaparecer sin dejar rastro. Estos antiguos laúdes de largo mástil habían sido llamados "citharæ" (término genérico, como ya se ha señalado) en los diversos códices del "Comentario al Apocalipsis" del Beato de Liébana. No nos debe, pues, extrañar que a los nuevos modelos de estos laúdes se les de el nombre de "cedra", derivado del latino "cithara" y

equivalente al "qītāra" árabe. Los dos nombres tenían también un sentido genérico y coexistieron en el S.XIII, pero "guitarra" se hizo tan popular que terminó por reemplazar a "cedra", que desapareció totalmente de España en el S.XIV. En cambio, en Italia el término se conservó, ya que Dante en su "Divina Comedia" lo cita:

"E como suono al collo della cetra
prende sua forma, e sí come al pertugio
della sampogna vento che penètra" (47)

Es cierto que en este país no se asimiló, sino muy tardíamente, un vocablo derivado del castellano "guitarra", como fue "ghiterna" o "ghitterra". El italiano "chitarra" por su consonantismo discrepante parece que procede directamente del árabe y su primera aparición tiene lugar en Fazio degli Uberti en el S.XIV.

Directamente también del árabe pasó "qītāra" al catalán "guitarra" y de éste al occitano "guitara" (48). En el S.XIII el instrumento llegó a Francia y de ahí a las Islas Británicas y a Alemania. Así, en el último tercio del S.XIII Adenet le Roi en su poema "Cléomadès" (verso 17274) cita las "kitaires" junto a los "leüs" y las "mandoires", es decir, los tres tipos de laúdes. Conviene señalar que este poeta demuestra tener un amplio conocimiento de los instrumentos de origen oriental, porque en pocos versos menciona los "canons", los "leüs", las "rubebes", las "kitaires", las "nacaires", los "timpanons", las "mandoires", los "micanons", los "cors sarrazinois" y los "sauterions"; unos conservan sus denominaciones orientales, mientras que otros son bautizados con vocablos latinos.

En el S.XIV las apariciones de la "guitarra" se multiplican en la poesía francesa. En el poema "Les Echees amoureux" (escrito entre 1370 y 1380) se nombran las "ghisternes" (la gh- es un hipercultismo). La misma grafía es utilizada por un traductor anónimo del "Anticlaudianus" de Alain de Lille, que le añadió un pasaje sobre los instrumentos de música (49). Guillaume de Machaut, en cambio, emplea la grafía "guiterne", tanto en su poema "Le Temps pastour", como en la "Prise d'Alexandrie". En este último coloca en el mismo verso los "leüs", las "moraches" y las "guiternes", es decir, los tres tipos de laúdes (50).

En crónicas francesas del mismo período se observan las distintas grafías que adoptaba: "guyterne", "guiterne", "guinterne", "guigerne" y "gisterne". Incluso aparece el verbo "guysterner". En los textos latinos se utilizaba "guiterna" o "guiderna". Y en las Constituciones del rey Federico de Sicilia (S.XIII) aparece con la forma "guideme". Du Cange (51) aclara que es un error y que se debe leer "guiderna" o "guiterna". En Inglaterra se transformó en "gittern", según se aprecia en los "Cuentos de Canterbury" de Chaucer (S.XIV); y en un poema es cocs del S.XV, "Houlate", aparece con la forma "gythornis" (52).

Pero, junto a estas formas simples, en el S.XIV existen dos referencias a la "guitarra latina". La primera en orden cronológico se debe a Juan Ruiz. En la estrofa 1202 de su "Libro de Buen Amor", año 1330 (Apéndice, pág. XL), nos dice:

"Allí sale gritando la guitarra morisca
 De las voses aguda e de los puntos arisca,
 El corpudo laud que tiene punto a la trisca,
 La guitarra latina con esos se aprisca".

Se observa que aquí el Arcipreste de Hita ha acoplado en la misma estrofa, al igual que Adenet le Roi y Guillaume de Machaut, los tres tipos de laúdes existentes: la "guitarra morisca" o mandora, el laúd con cordal frontal y la "guitarra latina" o laúd de largo mástil. Estos dos tipos de guitarra los volvemos a encontrar en una cita francesa. En 1349 el duque de Normandía tenía a su servicio, entre otros ministriles, a "Jean Hautemer de la guiterre latine et Richart l'Abé, de la guiterre moresche" (53). Esta oposición entre una "guitarra morisca" y una "guitarra latina" ha hecho cavilar a muchos musicólogos que piensan que los adjetivos "morisca" y "latina" indican claramente el origen del instrumento. De ahí, que a la "guitarra latina" se le haya querido buscar una procedencia europea, bien a través de la cítara greco-romana, bien a través de los tipos de fídulas de la alta Edad Media. Sin embargo, nosotros creemos que ya por el mero hecho de hablar de "guitarra", término que, como ya hemos mencionado, nos llega por medio de los árabes, se hacía referencia a un instrumento de origen islámico. Ahora bien, el adjetivo latino, en el S.XIV, quería decir autóctono, es decir, propio de un país de cultura derivada de la romana y, por tanto, al emplearlo junto a "guitarra" se quería indicar las transformaciones realizadas en este instrumento en nuestro suelo. En efecto, a la

"guitarra" se dotó, en algunos casos, de un cordal trapezoidal como el de la fídula, de un rosetón, de una talla de cabeza de animal al final del clavijero y, de lo que es más importante, de un dorso plano formado por aros o eclisas y una tapa inferior. Además, se aumentó el número de sus cuerdas, que de dos o tres pasó a tener cuatro o cinco. En Europa la caja de la "guitarra" evoluciona hacia formas angulosas o con protuberancias en los hombros. Frente a ella, el laúd corto, mandora o guitarra morisca, seguía teniendo un dorso abombado, configurado por pequeñas duelas, el mástil como prolongación de la caja y el clavijero en forma de hoz con clavijas laterales. Es probable, además, que este instrumento en el S.XIV lo siguiera utilizando la población hispanoárabe, mientras que la "guitarra latina" estuviese ya sólo en manos de los juglares y ministriles europeos. La minuciosidad de la descripción instrumental del Arcipreste de Hita expresa muy bien esta distinción. No hay que olvidar que este poeta del Mester de Clerecía habla de "rabé" y "rabé morisco"; de "vihuela de péndola" y "vihuela de arco"; de "salterio", "canno entero" y "medio canno", matices que pasan por alto otros poetas. En otro pasaje de su obra, en la estrofa 1490 (Apéndice, pág. XLII) elude la especificación del tipo de "guitarra" y habla de ella en general, aclarando que no es propia para acompañar los cantos en lengua árabe.

Otros dos poemas del S.XIV hablan de la "guitarra" sin más aclaración. En la estrofa 408 del "Poema de Alfonso Onceno" se habla de la guitarra serranista (Apéndice,

pág. XLIII). El poeta cantó:

"La guitarra sserranista,
Estromento con rrason"...

La única referencia que nos ofrece esta cita es el tipo social al que se le atribuye: los serranos; pero no especifica nada sobre su naturaleza. Por otra parte, la larga lista instrumental del poema de Juan de Sevilla "Una Coronación de Nuestra Señora" (finales del S.XIV o principios del S.XV), incluido en el Cancionero de Ramón de Llabia (54), la nombra junto a instrumentos de viento.

A través de las fuentes iconográficas y documentales se observa la gran importancia que tuvo la cedra-guitarra durante los siglos XIII y XIV. Fue un instrumento muy popular que estaba presente, tanto en las cortes reales o de la alta nobleza -como lo demuestran las cinco miniaturas de los códices alfonsíes que la representan, o la cita de los ministriles del duque de Normandía-, como en los regocijos y festejos del pueblo llano. La guitarra acompañaba las danzas, según una crónica francesa del año 1399: "Comme icellui Lotin eust joué d'une gisternei qu'il avoit pour faire esbatre et dansier plusieurs jeunes gens, qui là estoient assemblez" (55) y, por lo tanto, era un instrumento de sonido alegre y bullicioso, que estaba prohibido en los sucesos luctuosos, como lo manifiestan las Constituciones del rey Federico de Sicilia, ya mencionadas: "Nec pulsantur circa funebre guideme, vel tímpana, vel alia instrumenta quae ars magis ad gaudium, quam ad tristitiam advenit".

En lo referente a los intérpretes de la cedra-guita-

rra que aparecen en las fuentes iconográficas, conviene destacar que si exceptuamos las miniaturas de los códices T I 1 y b I 2 de las "Cantigas de Santa María", del "Libro de los Juegos, Dados y Tablas" y del Cancionero de Ajuda, donde es tañida por ministriles, las restantes son punteadas con plectro por ancianos del Apocalipsis o por reyes-músicos, esculpidos en las fachadas de iglesias y catedrales.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XII

Navarra

Archivolta de la portada de la iglesia de S.Miguel de Estella (estilo románico). Cedra con el final de la caja redondeada, hombros rectos caídos, un corto mango y clavijero doblado hacia atrás. Tiene cuatro puntos en la tabla. No se aprecia el número de cuerdas. La tañe un anciano del Apocalipsis pulsando sus cuerdas con los dedos. El instrumento está en posición vertical, apoyado sobre la rodilla del intérprete. Tomado de H.NICKEL, Beitrag zur Entwicklung der Gitarra in Europa, Haimhausen 1972, lám. 95

Pontevedra

Archivolta de la portada de la iglesia del Monasterio de S.Lorenzo de Carboeiro (estilo románico). Cedra con la caja entallada, su final escafoide, hombros rectos caídos mástil muy corto y clavijero doblado. Tiene dos cuerdas y cuatro puntos en las esquinas. Es tañida por un anciano del Apocalipsis (11º izq.) que pulsa las cuerdas con los dedos (lám. 21) I. V.

Archivolta de la portada de la iglesia del Monasterio de S.Lorenzo de Carboeiro (estilo románico). Cedra con costados rectos, hombros rectos caídos y el final de la caja en punta, el mástil es corto y el clavijero ha desaparecido. Tiene dos cuerdas y seis puntos en la tabla. La tañe un anciano del Apocalipsis (12º izq.) con los dedos (lám. 21) I. V.

Zamora

Archivolta de la portada septentrional de la Colegiata de Sta. María de Toro (estilo románico). Cedra con caja entallada, el final redondeado y hombros rectos caídos. El mástil es corto y el clavijero curvo está doblado hacia atrás con clavijas laterales. Tiene cuatro cuerdas que se sujetan a un cordal trapezoidal. No se aprecian orificios tornavoces. La tañe un anciano del Apocalipsis en posición vertical (fig. 277). Tomado de RAMOS DE CASTRO, El arte románico en la provincia de Zamora, Diputación provincial de Zamora, 1977, lám. CCLV 454

SIGLO XIII

Burgos

Archivolta de la Puerta del Sarmental. Catedral (estilo gótico). Cedra con la caja entallada, el final en punta y los hombros rectos caídos. El mástil es de medianas proporciones y el clavijero está doblado hacia atrás formando una L y remata en una cabeza humana. Tiene tres cuerdas que se sujetan a un cordal trapezoidal que posee un calado circular. En la tabla se abren dos puntos a los lados del cordal y una serie de ellos, configurando un círculo, por encima del mismo y ya cerca de los hombros. Las clavijas no son laterales sino que se insertan frontalmente en la sección del clavijero que forma el ángulo con el mástil. La tañe un anciano del Apocalipsis (5º izq.) con plectro (fig. 172) I. V.

Archivolta de la Puerta del Sarmental. Catedral (estilo gótico). Cedra con la caja entallada, su final redondea-

do y los hombros rectos caídos. El mástil es de medianas proporciones, con trastes y el clavijero es recto y doblado hacia atrás. Tiene cinco cuerdas que se sujetan a un pequeño cordal triangular. No se aprecian orificios tornavoces. La tañe un anciano del Apocalipsis (4^a dcha.) con plectro (fig. 173) I. V.

Archivolta de la portada de la iglesia de Sasamón (estilo gótico). Cedra con caja entallada, el final resondeado y los hombros rectos caídos. El mástil es recto y el clavijero en forma de hoz, rematado en una cabeza de animal. Tiene tres cuerdas, un cordal trapezoidal y dos puntos cerca del final de la caja. La tañe un anciano del Apocalipsis (2^a izq.) con un plectro (fig. 174) I. V.

La Coruña

Ménsula del salón del palacio del arzobispo Gelmírez (protogótico, 1^a mitad del s. XIII). Santiago de Compostela. Cedra con el final de la caja redondeado, hombros rectos caídos, mástil de medianas proporciones y clavijero recto, doblado hacia atrás como el del laúd. Tiene cuatro cuerdas que se sujetan al final de la caja y una varilla-puente. Debajo de las cuerdas y en la tabla hay unos pequeños puntos. La tañe un juglar (fig. 171). Tomado de J. SUBIRA, Historia de la Música española e hispanoamericana Ed. Salvat, Barcelona 1953, pág. 85

León

Archivolta de la Portada de S. Juan en la fachada occidental de la Catedral (estilo gótico). Cedra con caja entalla

da, el final redondeado y hombros caídos, ligeramente convexos. El mástil es de medianas proporciones y el clavijero es curvado y doblado hacia atrás. Tiene cuatro cuerdas que se sujetan al final de la caja. En la tabla se abren una serie de puntos configurando un rosetón. Lo tañe un anciano del Apocalipsis (4º dcha.) con un plectro (fig. 175). Tomado de FRANCO NATA, Escultura gótica en León, Excma. Diputación provincial de León. Patronato "José María Quadrado" C.S.I.C. León 1976, lám. XX

Archivolta de la Portada de S. Froilán en la fachada occidental de la Catedral (estilo gótico). Cedra con caja entallada, el final redondeado y los hombros rectos caídos. El mástil es de medianas proporciones, y el clavijero es curvado y está doblado hacia atrás. No se aprecia el número de cuerdas ni los orificios tornavoces. Lo tañe un anciano del Apocalipsis (1º dcha.) con un plectro. I. V.

Archivolta de la portada meridional de la Catedral (estilo gótico). Cedra con la caja ligeramente entallada, el final terminado en punta y los hombros rectos caídos. El mástil es corto y el clavijero está doblado hacia atrás. Al parecer, tiene tres pares de cuerdas sujetas a un cordal triangular y una serie de orificios en la tabla que configuran un rosetón. Lo tañe un anciano del Apocalipsis con plectro. Tomado de H. NICKEL, op. cit., lám. 54

Archivolta de la portada central del pórtico sur de la Catedral (estilo gótico). Cedra con la caja entallada, el final redondeado y los hombros rectos caídos. El mástil

es de medianas proporciones y el clavijero recto, doblado hacia atrás. No se aprecia el número de cuerdas ni los orificios tornavoces. Al parecer tiene un pequeño cordal trapezoidal. La tañe un anciano del Apocalipsis (1º izq.) con plectro. Tomado de FRANCO MATA, op. cit., lám. CI

Madrid

Miniatura de las "Cantigas de Santa María" de Alfonso X el Sabio. Folio 3 del código T I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Cedra con los costados ligeramente curvados y hombros rectos caídos. El mástil es largo con batidor y trastes. El clavijero está curvado hacia atrás y finaliza en una talla de cabeza de pájaro. Las cinco clavijas se insertan lateralmente. Tiene cinco cuerdas y un rosetón. El final de la caja queda oculto por una vihuela de arco que tañe un músico contiguo. Como adorno tiene una línea paralela al borde de la tapa. Es tañida por un juglar con plectro. (fig. 176) I. V.

Miniatura de la introducción a las "Cantigas de Santa María" de Alfonso X el Sabio. Folio 29 del código b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Cedras con las cajas entalladas, los finales redondeados y los hombros rectos caídos. Los mástiles son de medianas proporciones, tienen batidor que se superpone a la tabla armónica y cinco trastes. Las cinco cuerdas de que están provistas se sujetan al final de la caja, después de pasar por un puente de dos pies. En las tablas se abren unos rosetones y a la altura del puente hay dos puntos. Una de

las cedras tiene como adorno una línea de puntos junto al borde de la tapa. Son tañidas con plectro por jugla - res (fig. 177) Tomado de R.MENDEZ FIDAL, Poesía ju - glaresca y juglares, Madrid 1924, pág. 367

Miniatura de la Cantiga nº 10 de las "Cantigas de Santa María" de Alfonso X el Sabio. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Cedra con la caja entallada, el final terminado en punta y los hombros rectos caídos. El mástil es de medianas proporciones, con bati - dor que se superpone a la tabla y seis trastes. El clavi - jero es curvado hacia atrás con una talla de cabeza de a - nimal y clavijas laterales. Tiene cuatro cuerdas, un rose - tón y tres puntos: dos por debajo del rosetón y uno por encima. Como adorno tiene una línea de puntos paralela al borde de la tapa. El sistema de sujeción de las cuerdas no puede apreciarse porque lo oculta la mano del juglar que la tañe (lám. 27). Higinio Anglés (82) piensa que es una cedra o cítola modificada y que se trata además de la "guitarra latina" del Arcipreste de Hita. J. Ribera (84) la denomina vihuela de péñola. Por último, Salazar (83) cree que es la viola del "Libro de Alexandre" o la "guitarra latina" del Arcipreste de Hita.

Miniatura de la Cantiga nº 150 de las "Cantigas de San - ta María" de Alfonso X el Sabio. Códice b I 2 de la Bi - blioteca del Monasterio de El Escorial. Cedra con la ca - ja entallada, el final redondeado y los hombros rectos caídos. El mástil es largo, con batidor y cinco trastes. El clavijero es curvado con clavijas laterales y remata

en una cabeza de animal. Tiene cinco cuerdas que se sujetan a la parte inferior de la caja, después de pasar por un puente. En la tabla se abre un rosetón y cuatro pequeños orificios en las esquinas. Como adorno posee una línea continua paralela al borde. La tañe un juglar con plectro (lám. 40). I. V.

Miniatura del "Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas". Folio 31 v. del código T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Cedra con la caja entallada, el final terminado en punta y los hombros rectos caídos. El mástil es de medianas proporciones y tiene batidor y trastes. El clavijero es curvado y finaliza en una talla de cabeza de animal. Tiene un rosetón en el centro de la tabla formado por puntos y cuatro pequeños orificios: dos por encima del rosetón y dos por debajo. Las cuatro cuerdas se sujetan al final de la caja, después de pasar por un puente. A todo lo largo del borde de la tabla hay una serie de recuadros donde alternan castillos y leones. La tañe un juglar (fig. 178). Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, op. cit., pág. 371.

Salamanca

Archivolta de la Puerta de la Virgen (estilo gótico). Catedral de Ciudad Rodrigo. Cedra con la caja entallada, hombros rectos caídos y el final en punta. El mástil y el clavijero han desaparecido. Tiene tres cuerdas que sujetan a una pequeña protuberancia al final de la caja y cuatro puntos situados a la altura de las escotaduras. La sostiene un rey-músico (lám. 22). I. V.

Archivolta de la Puerta de la Virgen (estilo gótico), Catedral de Ciudad Rodrigo. Cedra con la caja entallada, el final en punta y hombros suavemente redondeados. El mástil es de medianas proporciones con batidor, que se superpone a la tabla de armonía, y el clavijero es recto doblado hacia atrás. Tiene tres cuerdas sujetas al final de la caja, puente muy largo y cuatro puntos por encima del puente y entre las escotaduras. La tañe un rey-músico con plectro (lám. 22). I. V.

Soria

Archivolta de la portada sur de la Catedral de Burgo de Osma (estilo gótico). Cedra con la caja entallada, el final redondeado y hombros rectos caídos. El mástil es corto y el clavijero es curvado y doblado hacia atrás. Tiene cinco cuerdas. La tañe un anciano del Apocalipsis con plectro. Tomado de H. NICKEL, op. cit., lám. 56.

Archivolta de la portada oeste de la Catedral de Burgo de Osma (estilo gótico). Cedra con la caja entallada, el final terminado en punta y los hombros rectos caídos. No se aprecia mucho el mástil y el clavijero está muy deteriorado. Tiene cuatro cuerdas y cuatro pequeños orificios. La tañe un anciano del Apocalipsis con un plectro. I. V.

Zamora

Archivolta de la portada occidental de la Colegiata de Sta. María la Mayor de Toro (estilo gótico, año 1260). Cedra con la caja entallada, el final redondeado y hom-

bros rectos caídos. El mástil es muy corto y el clavijero es curvo, doblado hacia atrás y rematado en cabeza de animal. Al parecer, tiene cuatro cuerdas, que son punteadas por un plectro. La tañe un rey-músico (4º dcha.) (lám. 26). I. V.

Archivolta de la portada occidental de la Colegiata de Sta. María la Mayor de Toro (estilo gótico, año 1260). Cedra con la caja entallada, el final en punta y los hombros rectos caídos. El mástil es muy corto y el clavijero está doblado hacia atrás, es curvo y finaliza en una cabeza de animal. No se aprecia el número de cuerdas. La tañe un rey-músico (1º izq.) con un plectro. I. V.

Archivolta de la portada occidental de la Colegiata de Sta. María la Mayor de Toro (estilo gótico, año 1260). Cedra con la caja entallada, el final en punta y hombros rectos caídos. El mástil es corto y el clavijero es curvado, doblado hacia atrás y rematado en cabeza de animal. No se aprecia el número de cuerdas. El instrumento está verticalmente entre las piernas del rey-músico (1º dcha.) que pulsa las cuerdas con los dedos (fig. 180). I. V.

SIGLO XIV

Logroño

"San Millán guardando el rebaño". Tabla del Retablo de San Millán (estilo gótico). Museo Provincial de Logroño. Procede del Monasterio de S. Millán de Suso. Cedra con caja formada por amplias escotaduras, su final termina en punta y los hombros son caídos y ligeramente convexos. El

mástil es muy corto y el clavijero está curvado hacia atrás, con una cabeza de animal que se prolonga en una pieza hasta la caja, es decir, que vuelve hacia atrás y deja únicamente un orificio por donde se introduce el de do pulgar de la mano izquierda. A este hueco se anuda un cordón del que pende el plectro. Tiene tres cuerdas dobles y cuatro pequeños oídos agrupados en el centro de la tabla. La tañe S. Millán (lám. 54). I. V.

"S. Millán recibe un mensaje de Dios". Tabla del Retablo de S. Millán (estilo gótico). Museo Provincial de Logroño. Procede del Monasterio de S. Millán de Suso. Cedra con caja formada por amplias escotaduras, su final termi na en punta y los hombros caídos son ligeramente convexos. El mástil es muy corto y el clavijero está curva do hacia atrás, con una cabeza de animal que se prolonga en una pieza hasta la caja, es decir, que vuelve hacia atrás, y deja únicamente un orificio por donde se intro duce el dedo pulgar de la mano izquierda. En este hueco se anuda un cordón del que pende el plectro. Tiene tres cuerdas dobles y cinco puntos agrupados en el centro de la tabla. El instrumento está en el suelo junto a S. Mi llán que duerme (lám. 55). I. V.

Navarra

Archivolta de una puerta de la Catedral de Pamplona (estilo gótico, finales del S.XIV o principios del S.XV). Cedra con la caja entallada, el final termina en punta y los hombros caídos son ligeramente convexos. El mástil es corto con batidor y trastes. El clavijero curvado es-

tá doblado hacia atrás y finaliza en una cabeza de animal. Las clavijas se insertan frontalmente en la parte curvada. Tiene un cordal trapezoidal, cinco cuerdas, un rosetón y dos pequeños puntos junto al cordal. La tañe un ángel con plectro (fig. 184). Tomado de J. M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia" XXXIX, Barcelona 1974, fig.13.

Portugal

Miniatura del "Cancionero de Ajuda". Cedra con la caja en tallada, el final termina en punta y los hombros rectos caídos. El mástil es de medianas proporciones, con trastes y batidor. El clavijero es curvado, doblado hacia atrás y finaliza en una cabeza de animal. Tiene cuatro cuerdas y dos puntos en la parte superior de la tabla. Se desconoce el sistema de sujeción de las cuerdas, porque queda oculto por el brazo del tañedor. Tiene una varilla en la tabla que puede ser el puente o el cordal. La tañe un juglar con plectro (fig. 181). Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, op. cit. pág. 212).

LA GUITARRA

Etimología.— La guitarra es un instrumento de cuerdas pulsadas, cuyo nombre deriva del árabe "kitāra" y éste del griego $\kappa\iota\tau\alpha\rho\alpha$ 'cítara'. En árabe se encuentra "káitara" ya en una fuente hispánica del S.XI, "kaitāra" en otra del S.XIII, "kittāra" en Xalefi y "qītār" en Almacarí. Actualmente en todo el norte de Africa se sigue utilizando la forma "qītāra" y en Oriente "qītār" o "qītāra" (56). También se emplea el diminutivo "kuitra", forma que se encuentra ya en Alfarabí (S.X) y que está muy extendida a juzgar por los vocablos "kuwitra" y "kitra" empleados en el Mogreb y en el hispanoárabe "cuitra" y "cuitara". Como se comprueba las formas árabes conservan el sonido k- inicial y mantienen la r- simple (57).

Algunos investigadores, como Simonet, han creído que este vocablo pasó a los árabes desde Europa a través de España, pero J. Corominas (58) afirma que desde el griego pasó al árabe en Oriente y éste lo transmitió al romance, porque se mantiene el acento griego (opuesto al del latín "cithāra") y se conserva la velar inicial oclusiva.

Directamente del árabe se tomarían también el portugués y el catalán "guitarra" y de ahí pasaría al occitano donde se encuentra "guitara". En francés aparece desde el S.XIII "guiterne" y "guitere", también derivadas del catalán. Otras formas son: "kitaire" en el poema de "Cléomadès" de Adenet le Roi (v. 17274), "guitarre" en Colin Musset y "guiterre" en la Teoría de Johannes de Grocheo, todos del S.XIII. En el poema de "Cléomadès" se habla de

que el rey de Toscana tiene a su servicio unos "quintarieux", derivado del nombre del instrumento "quinterne". Esta forma está aún por explicar. Meyer-Lübke habla de un cruce de "guiterna" con "quintus", que hace referencia al número de cuerdas del instrumento, pero no se puede asegurar. En los diversos dialectos anglosajones y del antiguo inglés aparecen las formas "gittern", "gyttrens", "geterns" y "geterne". La forma italiana "chitarra" es probable que se tomara directamente del árabe por su consonantismo discrepante. En cambio, las formas de la Europa oriental se tomaron del griego de Bizancio: en ruso, polaco y servio se encuentra "kytara" y "guitara" y en finés "kitari" (59).

Estructura.— La guitarra está configurada por una caja de resonancia plana, con dos tapas unidas por aros o eclisas. En los costados tiene amplias escotaduras, lo que le confiere al cuerpo del instrumento un contorno en tallado. Los hombros y las caderas son suavemente redondeados, siendo estas últimas más anchas que aquéllos. El mango es de medianas proporciones y en su cara anterior, que es plana, se encola el batidor y encima de éste los trastes; su cara posterior es redondeada y resbaladiza para que pueda deslizarse con facilidad el dedo pulgar de la mano izquierda. El mástil finaliza en su parte inferior por el "talón" o trozo de madera que se adapta a la caja. En el otro extremo se colocaba el clavijero, que podía adoptar dos formas: la de pala con clavijas posteriores y la curvada, con cabeza de animal en su fi-

nal y clavijas laterales. Esta última forma podía tener como remate una voluta. Las dos modalidades de clavijeros coexistieron en los siglos XV y XVI, pero al llegar el S. XVII se adoptó definitivamente la forma de pala.

En la tabla de armonía se encolaba una varilla, donde se sujetaban las cuerdas. Esta varilla servía simultáneamente de cordal y de puente. Por encima de ella se abría un gran orificio circular, que, la mayor parte de las veces, se cubría con bellos rosetones. Las cuerdas solían ser simples y se hacían de tripa. Su número era normalmente de cuatro, pero podía tener también cinco. No obstante, existían instrumentos que doblaban sus tres cuerdas graves quedando simple la prima o más aguda.

Los instrumentos más ricos tenían decorada su tabla de armonía con bellos dibujos taraceados o pintados, que se colocaban, bien en los bordes de la tabla, bien en los bordes del rosetón, o bien simétricamente distribuidos en el centro de aquélla.

La guitarra se tañía apoyando la caja en el pecho del ejecutante, con lo cual el instrumento adoptaba una posición horizontal. Se podía tocar de pie, caminando o sentado. Sus cuerdas se pulsaban con los dedos y era frecuente el rasgueado, es decir, el uso de acordes arpegiados, técnica que se utilizaba sobre todo para acompañar las canciones.

Origen y evolución.— Se ha querido buscar un origen milenario a la guitarra, basándose en los laúdes de largo mástil entallados que se encuentran en relieves mesopotá-

nicos, como el de una terracota de Babilonia (Museo del Louvre) del segundo milenio a. J.C., o hititas, como los del palacio de Alaca-Höyük (S.XIV a. J.C.), o los representados en pinturas egipcias del Imperio Nuevo. Indudablemente, el rasgo que ha contribuido a esta clasificación es el entalle en la caja de los instrumentos, obtenido por medio de ligeras o acusadas escotaduras; pero nos parece que un simple elemento morfológico de su caja no es suficiente para identificar un instrumento, toda vez que existen cordófonos con las mismas características estructurales de éstos y sin los entalles. Así pues, opinamos que no se puede hablar de la guitarra bajo el concepto actual hasta el S.XV. En líneas generales, se puede decir que la conjunción entre una forma de instrumento y su respectiva denominación, tal y como actualmente la conocemos, no tuvo lugar hasta el S.XV, ya que antes adoptan múltiples formas y los términos se aplican también de un modo indeciso a las formas en transición. Esto ocurrió de forma patente con la guitarra, pues ya hemos visto que este nombre se daba tanto al laúd de largo mástil como al laúd corto, instrumentos con características diferentes.

Según nuestro criterio, la guitarra del S.XV es fruto de la evolución de un determinado tipo de laúd de largo mástil, que fue introducido en la península ibérica por los musulmanes en el S.XII y que se convirtió en nuestra cedra o guitarra de los siglos XIII y XIV. Este instrumento, que analizamos al comienzo de este capítulo, tenía una caja entallada, con hombros rectos ligeramente caídos, un singular dorso, abombado en su parte inferior

y con un caballete en la superior, un largo mástil que finalizaba en un clavijero doblado hacia atrás, con clavijas frontales, dos o tres cuerdas, una barra-cordal y dos oídos. Este cordófono así descrito se utilizó en Egipto durante la dinastía fatimita (siglos X y XI), según lo muestran los testimonios iconográficos, pasó a España en el S.XII y de ahí a Europa en el S.XIII. Tanto en la península ibérica como en el Continente, el instrumento sufrió transformaciones, como ya vimos, adquiriendo en algunos casos un contorno anguloso y en otros unas protuberancias en los hombros. Nos extraña mucho que un instrumento que tuvo tanta importancia durante los siglos XIII y XIV desapareciera totalmente de la iconografía en el S.XV, aunque su nombre siga apareciendo en las fuentes escritas. Pensamos por ello que la guitarra pasó de una silueta recortada, con amplias escotaduras, a un contorno redondeado como el de ciertas vihuelas. Algunas muestras iconográficas nos ilustran sobre ello y, aunque escasas, son suficientes para indicarnos los intentos en este sentido. En el S.XIV un instrumento esculpido en el retablo de la Catedral de Camprodón (Gerona), y en manos de un ángel, tiene una caja con amplias escotaduras en los costados, unidas en arista viva a los hombros, al igual que en las cedras, pero en su unión con las caderas se redondean, configurando un contorno particular (fig. 183). El largo mástil termina en un clavijero doblado hacia atrás y en el centro de la tabla se abre un enorme oído circular. Las cuatro o cinco cuerdas de que está provisto se sujetan al final de la caja, según

parece (la mano del ángel oculta esta parte), y se puntean con un plectro. Un instrumento más avanzado en su evolución se puede ver en una miniatura con "El Arbol de Jessé" de la Vulgata de S. Jerónimo, códice en pergamino miniado, de principios del S.XV, que se encuentra en la Biblioteca de la Catedral de Valencia (fig. 185). Presenta también amplias escotaduras y, aunque las caderas son suavemente redondeadas, los hombros -redondeados a su vez- tienen reminiscencias de los antiguos ángulos, ya que apenas se ha curvado el vértice. Posee una protuberancia en el final de la caja, como los instrumentos franceses e ingleses, y cuatro puntos en los extremos de la caja. El estrecho mástil está incompleto, por lo que no podemos conocer el tipo de claviijero.

Dentro de las formas en transición encontramos una en la que las escotaduras se unen en arista viva a los hombros y caderas, pero ambos en lugar de ser rectos se curvan de un modo convexo. Con este peculiar contorno se observa un instrumento en la miniatura del folio 3 del códice del S.XV que contiene la "Historia Naturalis" de Cayo Plinio Segundo y que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Valencia (fig. 192), y otro instrumento con el mismo contorno aparece en el folio 9 v. del Salterio inglés de Ormesby (ms. Douce 366) del S.XIV (60). Por último, en una página del Misal de Mendoza (cájon 4 del Archivo de la Catedral de Toledo) y en una miniatura que presenta a Cristo y a la Virgen, hay un ángel que porta una guitarra con grandes escotaduras, pero muy poco acusadas, unidas casi en arista a los hombros,

lo que le confiere al instrumento un perfil rectangular (fig. 191). Este cordófono tiene muchos trastes y un clavijero en forma de pala con clavijas laterales, semejante al instrumento de la "Historia Naturalis" de Cayo Plinio, que acabamos de citar.

Además de estos instrumentos en plena evolución, que vacilan en su morfología, el S.XV presenta cuatro ejemplares donde se aprecia de un modo patente la típica forma aguitarrada, es decir, con escotaduras en los costados y hombros y caderas suavemente redondeados. Son los que se encuentran en una miniatura de un Libro de Coro de la Catedral de Avila (fig. 186); en la tabla "Regina Sacratissimi Rosarii" del "Retablo de la Magdalena" de la escuela de Ximénez-Bernat en una colección particular de Madrid (fig. 189); en el facistol del coro de la Catedral de Toledo (fig. 190) y en un bajorrelieve de la Iglesia de Azaila en Teruel (fig. 194). Tres de ellos exhiben clavijeros en canal, doblados hacia atrás con clavijas laterales. Es probable que este tipo esté influido por el laúd, a través de la vihuela, que en muchos casos adoptó esta característica forma para sujetar las clavijas. El cuarto instrumento tiene el clavijero en forma de pala. Se trata del ejemplar del facistol del coro de la Catedral de Toledo que, por otra parte, carece del oído circular que tienen sus congéneres. El número de cuerdas de estas guitarras del S.XV oscila entre cuatro y cinco. Únicamente el modelo de la tabla "Regina Sacratissimi Rosarii" de la escuela Ximénez-Bernat presenta tres cuerdas dobles y una simple. Todos estos cordófonos tienen una barra-cordal

en la tabla para anudar las cuerdas, que sirve también de puente.

En el S.XV la guitarra y la vihuela se van homologando hasta el punto de que en el S.XVI son un mismo instrumento, cuya única diferencia radica en el número de cuerdas: la guitarra constaba de cuatro y la vihuela de seis. A este respecto nos dice Fray Juan Bermudo en su "Declaración de instrumentos musicales" del año 1555: "Si de la vihuela queréis hacer una guitarra, quitarle la prima y la sexta, y los cuatro órdenes de cuerdas que quedan son las de la guitarra, y si queréis de la guitarra hacer una vihuela ponerle una sexta y una prima". Asimismo, el gran vihuelista Miguel de Fuenllana en su obra "Orphenica Lyra" del año 1554 habla de las "vihuelas de cuatro órdenes, que llaman guitarra", de donde se deduce que ambos instrumentos eran lo mismo (61). Así pues, el número normal de cuerdas de la guitarra en el s.XVI era de cuatro órdenes, afinadas de este modo: re sol si mi'. Esta afinación es la misma que la de las cuerdas centrales del laúd y de la vihuela. En Inglaterra y en Francia la segunda cuerda de cada par doblaba a la octava, mientras que en España estaban al unísono. Bermudo, al hablar de las guitarras de su tiempo, distingue dos tipos de afinaciones: "guitarra a los nuevos" y "guitarra a los viejos". Esta última tenía un intervalo de quinta en el bajo y las cuerdas de cada orden estaban templadas al unísono, además dice de ella: "es más para romances viejos y música golpeada (rasgueada) que para música de el tiempo". En cuanto a la primera

aclara que ya no tiene el temple antiguo "mas forman ambas cuerdas una octava, según tiene el laúd o vihuela de Flandes. Este instrumento, teniendo las tres o cuatro órdenes de cuerdas dobladas, que forman entre sí octavas, dicese tener las cuerdas requintadas" (62). Como se aprecia, esta última afinación es igual a la usada en Francia e Inglaterra. Alonso de Mudarra también demuestra conocer la afinación antigua y la nueva. La ordenación absoluta de las cuerdas podía variar, pero Adrien le Roy confirma el empleo siempre de los intervalos de cuarta, tercera mayor y cuarta, lo que se observa en las afinaciones ofrecidas por Praetorius en su "Sintagma Musicum" de 1619, tales son: do fa la re' o bien fa si re' sol' y la de Mersenne en su "Harmonie Universelle" (1636), do fa la re', igual a la primera de Praetorius (63).

Además de la guitarra de cuatro órdenes de cuerdas, Bermudo nos dice "que habemos visto en España guitarras de cinco órdenes de cuerdas". Esto debía ser frecuente desde el s.XV, como hemos podido comprobar a través de las fuentes iconográficas. Se ha venido considerando al músico y poeta Vicente Espinel (2ª mitad del s.XVI) como el inventor de la guitarra de cinco órdenes de cuerdas, pero los testimonios anteriores demuestran que esto es solo una leyenda. Lo que sí fue cierto es que Espinel contribuyó a propagar y popularizar el instrumento, que desde entonces empezó a llamarse "guitarra española". Al igual que la vihuela, se construyeron diferentes tamaños de guitarra, denominándose "tiple" o "guitarrillo" al más pequeño, de tesitura soprano. La guitarra alcan -

-zó tal importancia en este periodo que ya en 1586 se publicaba el primer método o tratado sobre ella. La obra se titulaba "Guitarra española y Vandola en dos maneras de Guitarra Castellana y Cathalana de cinco órdenes" y su autor era el doctor y músico catalán Juan Carlos Amat. Tuvo tanto éxito que se hicieron varias reimpressiones de la obra y alguna alcanza la fecha de 1758. A partir de entonces el nombre de "vihuela" cayó en desuso, imponiéndose el de "guitarra española". Sin embargo, el instrumento seguía siendo el mismo (64).

En lo referente a la terminología hay que destacar que el nombre de "guitarra" se adopta definitivamente para este instrumento, que nace ahora en el s.XV. Su precursor más inmediato había sido la "cedra", también llamada "guitarra" desde el s.XIII, según la terminología árabe y es éste segundo nombre el que se generaliza y se extiende por toda Europa con las variantes propias de cada idioma. Una de estas variantes es "quinterne", cuya etimología está por explicar, aunque Meyer-Lübke supone que es fruto de un cruce de "quintus" con "guiterna". El primero sería una clara alusión al número de cuerdas del instrumento. Sea como fuere, este nombre aparece por primera vez a finales del s.XIII en un pasaje del poema "Cléomadès" de Adenet le Roi, donde se explica que el rey de Toscana tenía a su servicio unos "quintarieux". Hay que tener en cuenta que en otros versos de esta obra Adenet le Roi nombra la "kitaire" (v. 17274) (65). ¿Se refieren los dos nombres al mismo instrumento? No lo sabemos con certeza, porque testimonios posteriores nos plan-

-tean una disyuntiva. Por una parte, en un grabado en madera del año 1515 de Hans Burgkmair, que representa "El triunfo de Maximiliano", aparece una mandora bajo el nombre de "quinterna" y, por otra parte, en el "Theatrum instrumentorum" perteneciente al "Sintagma Musicum" de Michael Praetorius (1619), está dibujada una auténtica guitarra con clavijero curvado, rematado en talla, que también recibe el nombre de "quinterna" (66). Con la forma "quintaria" aparece en el poema germano "Minnerregeln" (año 1404) de Eberhardus Cersne von Minden (ms. de la Biblioteca de la Corte de Viena) y Paulirinus en 1460 habla de la "quinterna" como de un pequeño laúd. Un testimonio posterior confirma esto mismo: "lutina quinterna vocant", es decir, el pequeño laúd es llamado "quinterna" (67). En España nos encontramos con la misma ambigüedad del vocablo "guitarra", al menos en el s.XV, ya que mientras que ciertos instrumentos entallados reciben este nombre, la mandora también lo recibe (no hay que olvidar que en el siglo anterior había sido denominada "guitarra morisca" o "guitarra" simplemente), como se comprueba en la Biblia de Alba, encargada por el Maestre de Calatrava, Luis de Guzmán, al rabí Mosé Arragel de Guadalajara. En la traducción que hace del Libro de Daniel (3,5) y en lo referente a los instrumentos musicales que tañen los músicos que adoran la estatua de Nabucodonosor dice así: "... el son de las trompas et laudes et gитарras et psalterios et symphonias et todos los otros sonos de la música..." La miniatura que describe esta escena presenta un grupo de ministriles que portan los instru -

-mentos que el texto enumera y junto al laúd y el salterio aparece una mandora.

Así pues, opinamos que "quinterna" es sólo una variante de la voz "guiterna" y que, como ésta, tenía un cierto sentido genérico desde el s.XIII, fecha en la que se introdujo el vocablo, ya que señalaba tanto la cedra o laúd de largo mástil, como la mandora o laúd corto.

En el siglo XV y en España se lleva a cabo la transformación del viejo instrumento introducido por los musulmanes en el s.XII, que se convierte ahora en un cordófono de líneas redondeadas que se pulsan con los dedos. Así nos lo expresa el famoso teórico Johannes Tinctoris, que fue maestro de capilla en la corte napolitana del rey Fernando (hijo del rey Alfonso el Magnánimo de Aragón). Habla de la guitarra como "hispanorum invento" y añade "ista vero plana". Además aclara que en Italia se llama "viola" y en España "vihuela" (68). Ya en este año de 1484 la vihuela y la guitarra estaban homologadas, como se observa. En este mismo sentido apunta una cita del inventario realizado en 1547 en Inglaterra, de los instrumentos musicales del rey Enrique VIII, donde se lee: cuatro "gitterons" llamados en España "vialles" (69). Es un testimonio muy curioso de la existencia de la vihuela-guitarra fuera de España. Además se comprueba que al nuevo instrumento de los siglos XV y XVI se le daba el mismo nombre, "gittern", que al cordófono de los siglos XIII y XIV que tenía un contorno, bien anguloso o bien redondeado con protuberancias en los hombros, como se explicó en el apartado de la cedra. Esto prueba que

en el Renacimiento se consideraba a la pre-guitarra y a la guitarra un mismo instrumento o, al menos, se veía clara la línea de evolución de la primera a la segunda.

En el siglo XV la guitarra sigue teniendo la importancia que en siglos anteriores había alcanzado la ceda o pre-guitarra. En el Cancionero de Baena y en una "Relación de Juan Alfonso contra Ferrant Manuel" (Ap. pág. LI) se iguala al arpa:

"Ferrand Manuel, tañer el farlique

En Harpa o guitarra echado de cuesta".

En documentos de la Casa de Aragón y desde la 2ª mitad del siglo XIV aparecen con frecuencia ministriles de guitarra. En 1380 pasa por la casa del futuro Juan I el guitarrista del rey de Francia y en agosto del año siguiente se encuentran a su servicio Steva, Guillem Petit y Crola, ministriles de guitarra y coro (70). Si bien en esta época algunos intérpretes de la guitarra son extranjeros, como los que acabamos de citar, en el siglo XV hay un gran florecimiento de los guitarristas españoles, que con su esmerado arte prepararán el camino a los grandes vihuelistas del siglo XVI. Dentro de esta escuela de guitarristas españoles del s.XV abundan los castellanos, que difunden su música por otras cortes hispánicas. Por documentos de la corte de Navarra sabemos que el 5 de febrero de 1405 la reina doña Leonor ordena en Olite que se paguen "a Hans de Loge y a Johan de Palencia, ministriles de guitarra y de laúd respectivamente del rey de Castilla nuestro sobrino, 6 florines e gracia especial". El mismo rey Carlos III de Navarra, en Olite y el 30 de

abril de 1414, hace don de 28 libras "a Alfonso de Carrión, Alfonso de Toledo y Martín de Toledo, juglares de guitarra". El 6 de enero del mismo año, Alfonso de Peñafiel, tocador de guitarra del maestro de Santiago, viajando por Navarra, recibe del rey Noble 28 libras, que le fueron pagadas en Estella. Este mismo intérprete figura en una orden de pago firmada en Puente de la Reina el 30 de noviembre del mismo año de 1414: "a Alfonso de Peñafiel, tocador de guitarra del maestro de Santiago, 28 libras..." (71). Pero uno de los mayores guitarristas de este siglo fue "Rodrigo de la guitarra" que estuvo al servicio de Alfonso V el Magnánimo de Aragón. La primera noticia que se tiene de él en Aragón data de 1415, donde figura como ministril de Fernando I de Trastámara. Su origen era castellano, como se deduce de varias cartas de recomendación enviadas por Alfonso V a Juan II de Castilla, su primo, y al conde de Niebla, su tío, en 1417. En la primera se dice: "el fiel ministrer de cuerda de nuestra cambra Rodrigo de la guitarra, con su criado Diaguello, de nuestra licencia va a vuestra cort por fazer a vos devida reverencia, como vasallo vuestro, e por fazer a vos servicio e plazer de su officio". En tan alta estima tenía el rey aragonés a este ministril que, habiéndole acompañado a Nápoles, recibió en 1421 el cargo de cónsul de los castellanos de la ciudad de Palermo, que estaba muy bien remunerado, pues se le entregaba el cobro de los derechos que debían satisfacer los navíos castellanos al arribar a aquel puerto. Rodrigo siguió al servicio del rey Magnánimo hasta 1427 y a partir de en-

tonces ya no hay más datos sobre su vida (72).

Así pues, todos estos testimonios son buena prueba del auge de la guitarra en esta centuria, aunque no haya quedado plasmado en las fuentes iconográficas, que son escasas, como se ha visto.

En cuanto a los intérpretes de este cordófono que presentan las pocas pinturas y miniaturas del S.XV que lo exhiben, se puede hablar de cuatro ángeles, tres juglares y un niño pequeño.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XIV

Gerona

Retablo de la Catedral de Camprodón (estilo gótico). Guitarra con la caja entallada, el final redondeado muy ancho y los hombros caídos, ligeramente convexos. El mástil es muy largo, con trastes, y el clavijero es recto y está doblado hacia atrás. Tiene cinco cuerdas y un enorme oído circular. El sistema de sujeción de las cuerdas no se puede ver, porque lo oculta la mano del tañedor. En el final redondeado de la caja hay unas volutas que pueden ser adornos de la barra-cordal o del puente. Además, tiene una línea continua paralela al borde de la tapa. La tañe un ángel con un plectro (fig. 183). Tomado de H. NICKEL, op. cit. lám. 52.

SIGLO XV

Avila

Orla de una página miniada de un Libro de Coro. Catedral. Guitarra con contorno suavemente redondeado, mástil de medianas proporciones y clavijero doblado en ángulo recto. En el centro de la tabla tiene un rosetón, cuatro cuerdas y varilla-cordal. La tañe un ministril pulsando las cuerdas con los dedos (fig. 186). I. V.

Madrid

"Regina Sacratissimi Rosarii". Tabla central del Retablo de la Magdalena, de la escuela de Ximenez-Bernat (estilo hispanoflamenco). Colección Ruiz. Guitarra con escotadu-

ras muy acusadas, mástil largo y clavijero doblado hacia atrás con cuatro clavijas laterales. Tiene cinco cuerdas, un enorme orificio circular en la tabla, cerca del mástil, y varilla-cordal. La tañe un ángel pulsando sus cuerdas con los dedos (fig. 189). I. V.

Teruel

"Cristo Rey con ángeles músicos". Bajorrelieve del Retablo de la Iglesia de Azaila (estilo gótico). Guitarra con el contorno suavemente redondeado. El mástil es de medianas proporciones y el clavijero está doblado en ángulo con las clavijas laterales. Tiene un rosetón en la tabla y varilla-cordal. El número de cuerdas es de cuatro. La tañe un ángel (fig. 194). I. V.

Toledo

Relieve del facistol del coro de la Catedral (estilo gótico). Guitarra de contorno suavemente redondeado, mástil de medianas proporciones y clavijero plano, doblado ligeramente hacia atrás. Tiene cinco cuerdas, varilla-cordal y carece de orificios tornavoces. La tañe un ministril pulsando sus cuerdas con los dedos (fig. 190). Tomado de J. SUBIRA, Historia de la Música española e hispanoamericana, Ed. Salvat, Barcelona 1953, pág. 102.

"Cristo y la Virgen". Inicial de página del Misal de Mendoza, en pergamino miniado. Archivo de la Catedral (cajón 4). Guitarra con los costados ligeramente curvados, el mango es muy largo con trastes y el clavijero en forma de pala con clavijas laterales. Tiene cinco cuer

das, varilla-cordal y un rosetón. La tañe un angelito con los dedos (fig. 191). I. V.

Valencia

"El árbol de Jessé". Miniatura de la Vulgata de S. Jerónimo (tomo II). Códice en pergamino miniado del Archivo de la Catedral. Guitarra (?) con amplias escotaduras, los hombros son casi rectos y el final de la caja termina en un pequeño lóbulo. El mástil es estrecho y largo. No se aprecia el clavijero, sólo dos cuerdas sujetas a una varilla-cordal y cuatro puntos en las esquinas de la tabla. La tañe un ministril (fig. 185). I. V.

Folio 3 de la "Historia Naturalis" de Cayo Plinio Segundo. Códice en pergamino de la Biblioteca de la Universidad (vol. 787). Guitarra (?) con amplias escotaduras en los costados, los hombros suavemente redondeados, mástil muy corto y clavijero ligeramente inclinado hacia atrás con cinco clavijas laterales. Tiene el mismo número de cuerdas, varilla-cordal y rosetón en el centro de la tabla. La tañe un niño (fig. 192). I. V.

LA VIHUELA PUNTEADA

Etimología y Estructura.— Para estos apartados de la vihuela punteada nos remitimos al capítulo XII, donde analizamos la vihuela de arco o fídula. Hay que tener en cuenta que la vihuela es únicamente una fídula punteada por un plectro, en lugar de ser frotada por un arco como la fídula y, por tanto, su estructura y su evolución son semejantes a las de este cordófono frotado. Es ya en el S.XV cuando el instrumento punteado se independiza del frotado, siguiendo cada uno caminos diferentes. En estos momentos la guitarra se homologa a la vihuela, llegando a ser un mismo instrumento. Por ello incluimos la vihuela en este capítulo, junto a la cedra y a la guitarra, porque son sus congéneres en cuanto a técnica y porque a fines de la Edad Media la vihuela y la guitarra se identifican. En lo concerniente al período anterior al S.XV se hacen necesarias continuas referencias al capítulo XII, donde se exponen con todo detalle los diferentes tipos y formas de vihuela. La razón de que se hiciera el análisis completo de este cordófono en el capítulo XII y no en el que nos ocupa estriba en la mayor importancia que tuvo la vihuela de arco en la Edad Media y en que todas las modificaciones realizadas en ella se encaminaban a mejorar el instrumento frotado y no el punteado. Este iba a la zaga del primero hasta el S.XV aproximadamente.

Origen y evolución.— Desde que aparece el arco en el S.X, los cordófonos a los que se les aplica este acceso-

rio se tañen indistintamente con las dos técnicas: la punteada y la frotada. J. M. Lamaña (73) manifiesta que a través de la iconografía se puede comprobar "cómo la primitiva fídula con arco se intenta también tocarla como instrumento punteado, ya sea con los dedos o con un plectro" y añade que "esta nueva modalidad parece propia y es pecífica de los pueblos mediterráneos, por lo que estas primitivas fídulas punteadas fueron transformándose posteriormente para adaptarse a su nueva técnica..." Disentimos de esta opinión, ya que creemos que a la fídula no se intenta tocarla también con punteo, sino que lo único que se hace es mantener su anterior modo de ejecución. Por consiguiente, tampoco se puede hablar de nueva modalidad, ya que ésta era milenaria, frente a la innovación del arco. Es preciso señalar que la invención de éste no trajo consigo un nuevo cordófono, sino que como accesorio instrumental independiente fue aplicado a los cordófonos de mango entonces existentes, tales como el laúd corto y el laúd de largo mástil -éste acortaría su mango para facilitar la nueva técnica-, resultando así la "lyra" bizantina o giga, el rabāb y las fídulas. Sólo con el paso del tiempo estos instrumentos se irán modificando. Por lo tanto, los pueblos mediterráneos lo único que hacen es mantener la práctica de una técnica punteada o pulsada, que armonizaba muy bien con su idiosincracia y por la que sentían gran predilección, sin que esto fuera en detrimento de la práctica de los cordófonos frotados.

Desde el S.X, como ya hemos dicho, aparecen en la iconografía los mismos cordófonos tañidos indistintamente

con las dos técnicas, aunque en algunas representaciones es difícil conocer qué técnica era la utilizada, porque el artista, o bien se olvidó de plasmar el arco, o bien colocó en las manos de sus intérpretes los instrumentos sin que aquéllos hagan ademán de tocarlos, siendo simplemente exhibidos. Ante la duda hemos preferido considerar los frotados, porque muchas veces los cordófonos continuos son practicados de este modo o porque la posición del instrumento así lo sugiere. Unicamente incluimos en este capítulo aquellos cordófonos que son pulsados o punteados de una manera clara. Aquellas vihuelas esculpidas en los pórticos de iglesias y catedrales que han sufrido deterioro, especialmente la pérdida del arco, se clasifican según la posición que adoptan con relación al músico, ya que cada técnica requería una diferente.

Durante los siglos XI, XII y XIII nos encontramos en la plástica con cuarenta y ocho ejemplares de vihuelas punteadas o pulsadas que presentan formas diversas: dieciséis son ovales (tipo 4); trece rectangulares con las esquinas redondeadas y costados rectos (tipo 5), siete tienen ligeras escotaduras en los costados (tipo 6), una tiene escotaduras muy acusadas en el mismo lugar (tipo 7) y once configuran un ocho (tipo 8). De éstas, cinco son del tipo 8 b, es decir, con pequeñas curvas convexas en el cruce de los dos resonadores. La mayor parte de estos cordófonos tienen dos oídos en forma de C, cordal trapezoidal, tres o cuatro cuerdas, puente, mástil corto o de medianas proporciones y clavijero. La forma de éste varía entre la circular (tipo a), la romboidal

(tipo c) y la oval (tipo b), pero también hay dos clavijeros en forma de hoja (tipo d). La vihuela pintada en la Capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca (fig. 179) presenta una forma de clavijero muy avanzada para su tiempo, pues es curvado hacia atrás y remata en una talla de cabeza de animal, característica que no vamos a ver hasta el siglo XV. Además, su caja con pronunciadas escotaduras en forma de C nos remiten igualmente a este periodo (Quizás, esta parte de la pintura fue restaurada con posterioridad).

Las características de estos cordófonos punteados no difieren en absoluto de los frotados y su aparición en los grandes pórticos de las iglesias y catedrales del momento nos habla de la importancia adquirida por esta técnica frente a la frotada. Es de destacar que las catorce vihuelas esculpidas por el maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria (2ª mitad del s.XII) de la Catedral de Santiago de Compostela (láms. 12, 13, 14 y 15) son pulsadas con los dedos por sus intérpretes, sin que el arco haga su aparición. La perfección de la talla del maestro Mateo nos muestra con claridad todos los rasgos estructurales de aquéllas, que presentan aquí dos tipos bien diferenciados: con caja rectangular de costados rectos y con caja en forma de 8 y pequeñas líneas convexas en el vértice de ambos resonadores. Esta misma dualidad se manifiesta unos años después, ya dentro del siglo XIII, en el Pórtico del Paraíso de la Catedral orensana (lám. 20). Los modelos en forma de 8, escasos también en la modalidad frotada en

tierras hispánicas, se ven en otros pórticos relacionados con el Pórtico de la Gloria, como en Santo Domingo de Soria (lám. 23), en el monasterio de San Lorenzo de Carboeiro (lám. 21) y en la portada septentrional de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (fig. 286). Este tipo de vihuela, característico de los siglos XII y XIII, se plasma por última vez en la portada de la iglesia de San Martín de Noya, de finales del siglo XIV o principios del siglo XV. Esta reproducción tan tardía se debe a una imitación de los instrumentos del pórtico mateano, porque en estas fechas la caja en forma de 8 había desaparecido totalmente del instrumentario europeo.

La forma más antigua que adoptan las cajas de las vihuelas es la oval. Ya en el siglo XI encontramos la modalidad punteada en el folio 177 del Beato de la Real Academia de la Historia, nº 33, que procede del "scriptorium" de San Millán de la Cogolla. Aquí se ve claramente como los santos o "elegidos" pulsan las cuerdas de sus instrumentos, frente a los del folio 184 que las frotan con un arco. En ambas miniaturas el instrumento es exactamente el mismo.

Dentro de la forma oval hay que destacar las dos vihuelas de la miniatura de la cantiga 140 de las "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio (códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial), que tienen unos mástiles muy largos y estrechos, y que son punteadas con plectros.

En el siglo XII aparece la forma entallada que adquirirá un gran relieve en la baja Edad Media. Los instrumentos que mejor resumen este tipo son los tres dibujados en el folio 89 del Beato que se hizo en el Monasterio de las Huelgas y que se conserva en Manchester (John Ryland's Library, ms. 8). Los tres cordófonos tienen como rasgos comunes la forma de su cuerpo, que es aguitarrada, el cuello independiente y largo, el cordal pequeño y cuadrado, el mismo número de cuerdas -cuatro-, dos pequeños puntos como adorno en la parte inferior de la caja, el modo de estar sostenidos entre las piernas en posición vertical y el ser punteados con plectros. Se diferencian por su clavijero: en uno es plano, circular, con clavijas frontales (fig. 163) y en los dos restantes configura un ángulo recto como en el laúd y tiene las clavijas laterales (fig. 162). Curiosamente, el primero tiene dos oídos en forma de C en la parte superior de la caja, mientras que los dos últimos poseen un orificio circular. Esto indica que estos instrumentos estaban aun en un estadio primitivo y no habían sufrido las transformaciones propias de un cordófono frotado, como era la división del oído circular en dos semicirculares, separados para poder colocar en medio el puente. El modelo que acabamos de describir, con el clavijero plano y con arco o sin él, es frecuente en la escultura española de los siglos XII, XIII y XIV y en la miniatura europea -francesa, inglesa y alemana- del mismo periodo. Pero lo que resulta insólito en esta época tan temprana es el ejemplar con clavijero en ángulo, igual que el del laúd,

ya que habrá que esperar hasta el siglo XV para verlo con cierta asiduidad en las vihuelas. Sin embargo, las vinculaciones con instrumentos bizantinos son patentes. En una miniatura de un Salterio bizantino del año 1066, conservado en la actualidad en el Museo Británico, add. 19352 (74), se observó un cordófono con perfil entallado y clavijero en ángulo con clavijas laterales semejante a los modelos del Beato de las Huelgas. Difieren en dos detalles: el instrumento bizantino es frotado con un arco en lugar de ser punteado y por esto mismo el oído circular central, característico de los cordófonos punteados, es sustituido por dos pequeños en forma de C para facilitar la colocación del puente en el centro de la tabla armónica. Estos cordófonos de perfil entallado y clavijero en ángulo siguieron en uso en Bizancio durante varios siglos, pues un tratado turco de principios del siglo XV los cita (75). Instrumentos entallados se aprecian también en la archivolta de la portada de la iglesia de San Miguel de Estella (s.XII) y en unas ménsulas del salón del Palacio del arzobispo Gelmírez en Santiago de Compostela (s.XIII) (fig. 161).

Va a ser esta forma entallada la que predomine en las vihuelas del siglo XIV. En las pinturas del techo del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos están dibujadas siete vihuelas de este tipo, aunque en algunas de ellas la forma de las escotaduras en lugar de ser suavemente redondeadas se unen en ángulo, configurando la forma de 8, si bien no muy acusada. El instrumento de la figura 182 presenta la forma típica de

la guitarra-vihuela de los siglos XV y XVI y, aunque la pintura es muy esquemática y apenas deja ver los rasgos estructurales del instrumento, se puede observar que tiene una barra-cordal como la del laúd y siete cuerdas. Lo más característico de todos estos cordófonos del monasterio burgalés es el clavijero, que tiene una clara forma circular y en su centro se abre un orificio, asimismo circular, y las clavijas se insertan por los estrechos costados atravesando el hueco central. Este tipo lo exhiben también algunas vihuelas de arco de este periodo, como la esculpida en una ménsula del sepulcro de Vall-Llebre en el monasterio de Poblet (fig. 105), o en la tabla de santa Agueda del maestro de Osma, en el Museo de Arte de Cataluña (fig. 110); la primera del siglo XIV y la segunda del siglo XV.

Otro instrumento entallado con un orificio circular en su tapa armónica está plasmado en las pinturas del claustro de la iglesia de Vileña, coetáneas a las de Silos. El clavijero también es circular, aunque aquí no se ven las clavijas y las cuerdas son pulsadas con los dedos por un juglar, que acompaña la danza de una bailarina.

Al llegar al siglo XV nos encontramos con diez ejemplares de vihuelas, de los que ocho muestran contorno recortado: siete tienen marcadas escotaduras en forma de C en los costados y uno presenta una singular caja campaniforme. Este último aparece en la tabla de "La Virgen de la Gracia" de Paolo di Sancto Leocadio, de la iglesia parroquial de Enguera (Valencia). La forma de su caja es

totalmente original y además el rosetón es oval, en lugar de ser circular. El mango está incompleto pero en sus comienzos se ven trastes. El instrumento tiene cuatro órdenes de cuerdas: tres dobles -las graves- y una simple.

Las escotaduras en C de las restantes vihuelas oscilan entre una forma muy cerrada, como en la tabla "La Virgen de los ángeles" del maestro de Belmonte, en la colección Junyer-Vidal de Barcelona, y una forma alargada, como la de la pintura "La Virgen y el Niño" del maestro de Maluenda, en el Museo Maricel de Sitges (lám. 76). Los clavijeros también oscilan entre la forma circular plana, la de pala (ambos con clavijas posteriores) y en canal, doblado hacia atrás con clavijas laterales.

Solamente dos vihuelas presentan la clásica forma aguitarrada que predominará en el siglo XVI. Una de ellas, que se encuentra en una pintura anónima de "La Virgen con el Niño" (propiedad del fallecido marqués de Lozoya), es un instrumento muy bello con rosetón central, clavijero en forma de pala de contorno festoneado, mástil con trastes y seis cuerdas (fig. 188). Un ángel pulsa sus cuerdas con los dedos.

A lo largo de este siglo la guitarra y la vihuela se homologan, hasta el punto de que en el siglo XVI son un único instrumento, cuya sola diferencia radica en el número de sus cuerdas: la vihuela tenía seis y la guitarra solamente cuatro. Esto es lo que nos dice Fray Juan Bermudo en su "Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555): "Si de la vihuela quereis hacer una gui-

-tarra, quitarle la prima y la sexta, y los cuatro órdenes de cuerdas que quedan son los de la guitarra, y si quereis de la guitarra hacer una vihuela ponerle una sexta y una prima". Asimismo el vihuelista Miguel de Fuenllana en su libro de música "Orphénica Lyra" (1554) tiene composiciones para "vihuelas de cuatro órdenes, que llaman guitarra" (76). Las seis cuerdas de la vihuela estaban afinadas de la siguiente manera: Sol do fa la re' sol' y eran pulsadas con los dedos. La afinación variaba según las dimensiones de los instrumentos, ya que existían tres tamaños de vihuelas, según lo confirman varios testimonios históricos.

También hubo una vihuela de siete órdenes de cuerdas, de la que nos habla Bermudo y adjunta un dibujo en su famoso tratado. Además precisa que "en algunas obras cifradas del claro Guzmán hallareis esta viola" (viola equivale a vihuela) (77).

En lo referente a la nomenclatura de este cordófono hay que señalar que, según nuestro criterio, antes del siglo XIV se utilizaba la voz genérica "cítola" para denominarlo, como se desprende de la oposición "cítola-viola", es decir, instrumento punteado-instrumento frotado, de algunos textos. Recordemos solamente el "Poema de Fernán González" donde se dice: "Avya ay muchas de cítulas et muchos vyoleros" (Apéndice pág. XXVIII). Para esta cuestión nos remitimos al apartado de la cítola en el capítulo anterior, donde explicamos con más detalles las razones de esta postura.

En el siglo XIV el Arcipreste de Hita, con esa pre -

-cisión propia de sus amplios conocimientos musicales, emplea la expresión "vihuela de péñola", esto es, vihuela punteada con un plectro o "péñola", distinguiéndola claramente de la "vihuela de arco", expresión igualmente desconocida hasta entonces en nuestros testimonios escritos. Coloca la vihuela punteada junto al salterio en su famoso cortejo de juglares del "Libro de Buen Amor" (estrofa 1203, apéndice pág. XL):

"El salterio con ellos más alto que la mota

La bihuela de péndola con aquestos y sota".

Esta grafía utilizada en el código de Salamanca se trueca en "vyhuela de péñola" en el Gayoso.

En el siglo XV varios autores citan la vihuela sin añadirle ninguna especificación, aunque en esta época ya era corriente hablar de vihuelas de arco, por lo que el simple nombre de vihuela se refería, probablemente, al instrumento punteado o pulsado. En un "Dezir de Alfonso Alvarez a doña Constança Sarmiento" contenido en el Cancionero de Baena se nombra a la vihuela junto al laúd y al rabel. Juan del Encina en su "Trinifo de Amor" emplea el plural "vihuelas", englobando quizás en él los dos tipos de instrumento, y también lo acopla a los laúdes. Y en "La tragicomedia de Calisto y Melibea" o "La Celestina", Fernán de Rojas coloca en manos del protagonista una vihuela (78), que en otros pasajes (79) se convierte en un laúd, con lo que se demuestra que los dos instrumentos eran tocados con la misma técnica: la pulsada.

Por esta época la vihuela se había convertido en

un instrumento polifónico que en España suplantó al laúd, más cultivado en los países europeos. Para ejecutar la nueva música a varias voces, se suprimió el plectro, pulsándose las cuerdas directamente con los dedos, al igual que sucedió con el laúd en este mismo periodo. La vihuela se llamó entonces "vihuela de mano", indicando claramente la nueva técnica. Era un instrumento apreciadísimo en las cortes y su ejecución requería una técnica muy amplia y cuidada. Algunos personajes reales, sin embargo, lo practicaban, como nos lo explica Gonzalo Fernández de Oviedo en el "Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan": "En su cámara avía... vihuelas de mano e vihuelas de arco e flautas; e en todos esos instrumentos sabía poner las manos" (Apéndice pág. CLII). Pero no solamente se requería maestría para tañer las vihuelas, sino que aquélla era necesaria para la construcción de los instrumentos. En el "Exámen de Violeros" de las Ordenanzas de Sevilla, recogidas en el año 1502 por orden del conde de Cifuentes, se habla de las vihuelas entre los instrumentos que debía saber realizar un oficial violero para examinarse de su oficio: "... y una vihuela grande de piezas con sus atarcies y otras vihuelas que son menos que todo esto" (Apéndice pág. CLIII). Y más adelante se añade en las mismas ordenanzas: "... y el menor exámen que ha de fazer ha de ser de una vihuela grande de grandes piezas, como dicho es, con un lazo de talla con buenos atarcies y con todas las cosas que le pertenecen..." (Apéndice pág. CLIV).

En el siglo XVI, como ya se ha dicho, la guitarra y

la vihuela se convierten en un único instrumento, diferenciándose por su número de cuerdas y su ejecución: la guitarra se tocaba rasgueada y la vihuela se punteaba. Lo importante es la diferencia de estilo y la técnica utilizada según uno u otro procedimiento. En la vihuela se practicaban los géneros menores de la música instrumental, aquellos que derivaban de las formas de danza principalmente; pero también se acompañaban formas vocales como romances y villancicos. La "diferencia", o variación ornamental, es uno de los procedimientos favoritos de los compositores de vihuela. Estos florecieron a mediados del siglo XVI escribiendo una de las literaturas más bellas para este instrumento. Destacan Luis de Milán, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra, Enríquez de Valderrábano, Diego Pisador y Miguel de Fuenllana.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XI

Madrid

Folio 177 del Beato de la Real Academia de la Historia, nº 33 (olim Ae 39) (estilo mozárabe). Procede del "scriptorium" de S. Millán de la Cogolla y fue copiado e ilustrado, según M. Mentré (80) parte en el s. X, y parte en el s. XI o en el XII y según M. C. Díaz y Díaz (81) a mediados del s. XI. Vihuela oval con mástil corto y clavijero romboidal (tipo c). Las tres cuerdas se sujetan a la parte inferior de la caja. Pegados a los bordes de la tapa hay dos líneas semicirculares, que quizá indiquen oídos en forma de C. En esta página hay cuatro instrumentos semejantes tañidos por cuatro "elegidos", junto al Cordero Místico, que pulsan sus cuerdas con los dedos (fig. 157)

I. V.

SIGLO XII

Burgos

Archivolta de la portada de la Iglesia de Moradillo de Sedano (año 1188, estilo románico). Vihuela con caja oval, pequeño mango y clavijero circular (tipo a). No se aprecia ningún otro rasgo, porque la piedra está erosionada. La tañe un anciano del Apocalipsis, pulsando sus cuerdas con los dedos. Tomado de PEREZ CARMONA, Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos, Burgos 1959, lám. 23, figs. 60-61

Archivolta del pórtico de la Iglesia de Ahedo de Butrón (estilo románico). Vihuela con la caja oval (tipo 4), dos orificios tornavoces en forma de C y pequeño cordal rectangular. No se aprecia el mango ni el clavijero, ni las cuerdas. La tañe un anciano del Apocalipsis (2º derecha) pulsándola con los dedos. I. V.

Archivolta del pórtico de la Iglesia de Ahedo de Butrón (estilo románico). Vihuela con la caja oval (tipo 4), un corto mango y clavijero oval (tipo b). Tiene dos oídos en forma de C y tres cuerdas sujetas al final de la caja. La tañe un anciano del Apocalipsis (1º izq.) I. V.

La Coruña

Archivolta del Pórtico de la Gloria, obra del Maestro Mateo (estilo románico). Catedral de Santiago de Compostela. Vihuelas con cajas de costados rectos (tipo 5) y mástiles cortos. Hay diez instrumentos semejantes en esta magnífica archivolta, unos tienen clavijeros romboidales (tipo c) y otros ovales (tipo b). El número de cuerdas oscila entre tres y cuatro. Tienen un cordal trapezoidal decorado sujeto al final de la caja por dos cuerdas, dos orificios en forma de B y puente. Las tañen ancianos del Apocalipsis (1º, 2º, 3º, 6º, 7º y 9º izq.; 1º, 2º, 3º y 5º dcha.) Unos pulsán sus cuerdas con los dedos, mientras que otros simplemente las sostienen (láms. 12 y 14). I. V.

Archivolta del Pórtico de la Gloria, obra del Maestro Mateo (estilo románico). Catedral de Santiago de Com -

postela. Vihuelas con cajas en forma de 8 y en los vértices unas pequeñas líneas convexas (tipo 8 b). Los más tiles son cortos y los clavijeros romboidales (tipo c). Tienen tres cuerdas, largo cordal rectangular decorado, sujeto a un botón en el final de la caja por medio de dos cuerdas, y puente. Los oídos tienen forma de B. Hay cuatro instrumentos semejantes en esta archivolta. En dos de ellos (9º y 10º dcha.) los oídos están en la parte superior de la caja, abriéndose en la inferior cuatro o seis puntos. En los dos restantes los oídos están situados en el estrangulamiento de la caja y en la parte superior hay seis puntos. Las tañen ancianos del Apocalipsis, pulsando sus cuerdas con los dedos (lams. 13 y 15) I. V.

Ménsula del salón del palacio del arzobispo Gelmírez (s. XII). Santiago de Compostela. Vihuelas con cajas de costados ligeramente entallados (tipo 6), mangos cortos y clavijeros circulares (tipo a) con cuatro clavijas. Hay dos instrumentos semejantes en estos relieves, con cuatro cuerdas, cordal trapezoidal y dos oídos en forma de D. Son pulsadas con los dedos por reyes-músicos (fig. 161) I. V.

Navarra

Archivolta de la portada de la iglesia de S. Miguel de Estella (estilo románico). Vihuela de caja entallada (tipo 6), mango estrecho y corto, clavijero en forma de hojas (tipo e) y cordal trapezoidal. Un anciano del Apocalipsis pulsa sus cuerdas con los dedos, sosteniénd

do el instrumento en posición vertical entre sus rodillas. Tomado de DURLIAT, L'art roman en Espagne, ed. Braun, París 1962, lám. 129

Pontevedra

Archivolta de la portada de la iglesia del Monasterio de S. Lorenzo de Carboeiro (estilo románico). Vihuelas con las cajas en forma de 8 (tipo 8), mástiles muy cortos y clavijeros circulares (tipo a) con tres clavijas. Tienen el mismo número de cuerdas, cordal rectangular y cuatro puntos en la tabla del resonador inferior. Hay dos vihuelas semejantes en esta archivolta pulsadas por ancianos del Apocalipsis (4º y 7º dcha.) con los dedos (lám. 21) I. V.

Soria

Archivolta de la portada de la iglesia de Sto. Domingo (estilo románico). Vihuela con la caja en forma de 8 (tipo 8), el final escafoide, mástil muy corto como prolongación del resonador superior y clavijero oval (tipo b). Tiene tres cuerdas sujetas a un cordal trapezoidal y cuatro oídos semicirculares, dos en cada resonador. La sostiene un anciano del Apocalipsis (12º izquierda), apoyándola en su hombro (lám. 23 y fig. 164) I. V.

Zamora

Archivolta de la portada septentrional de la Colegiata de Sta. María la Mayor de Toro (estilo románico). Vihuela con caja de costados casi rectos (tipo 6), mástil

muy corto y claviijero circular (tipo a) con cuatro clavijas. Tiene el mismo número de cuerdas, sujetas a un cordal trapezoidal, y dos oídos en forma de C con la parte cóncava hacia fuera. La tañe un anciano del Apocalipsis (fig. 165) I. V.

Archivolta de la portada septentrional de la Colegiata de Sta. María la Mayor de Toro (estilo románico). Vihuela con caja de costados rectos (tipo 6), el final escafoide y mástil muy corto. El claviijero no se ve. Tiene tres cuerdas sujetas a un pequeño cordal y dos oídos en forma de C con la parte cóncava hacia fuera. La tañe un anciano del Apocalipsis. II. V.

Archivolta de la portada septentrional de la Colegiata de Sta. María la Mayor de Toro (estilo románico). Vihuela con caja de costados rectos (tipo 6), mástil muy corto y claviijero circular (tipo a). Tiene cuatro cuerdas, un cordal triangular y dos oídos en forma de C. La tañe un anciano del Apocalipsis (3º dcha.). Tomado de G. RAMOS DE CASTRO, El arte románico en la provincia de Zamora, Excma. Diputación provincial de Zamora, Zamora 1977, lám. CCLV 455

Archivolta de la portada septentrional de la Colegiata de Sta. María la Mayor de Toro (estilo románico): Vihuela con caja en forma de 8 y ligeras líneas convexas en los vértices (tipo 8 b). No se ve el mástil ni el claviijero. Tiene cuatro cuerdas, puente y cordal triangular. Los dos oídos están formados por dos trazos semicirculares

res. La tañe un anciano del Apocalipsis (9º izq.) (figura 286). Tomado de G. RAMOS DE CASTRO, op. cit., lám. CCLV 454

Inglaterra

Folio 89 del Beato que se hizo en el Monasterio de Las Huelgas y que se conserva en Manchester (John Ryland's Library, ms. 8). Vihuela con caja entallada (tipo 6), mástil largo y clavijero circular (tipo a) con cuatro clavijas. Tiene un cordal rectangular, cuatro cuerdas, dos oídos semicirculares en la parte superior y dos puntos en la inferior. La tañe un ángel pulsando sus cuerdas con los dedos (fig. 163). Tomado de H. NICKEL, Beitrag zur Entwicklung der Gitarra in Europa, Haimhausen 1972, lám. 35

Folio 89 del beato realizado en el Monasterio de Las Huelgas y conservado en Manchester (John Ryland's Library, ms. 8). Vihuela con caja entallada (tipo 6), mástil largo y clavijero doblado hacia atrás, configurando un ángulo recto con el mástil, con clavijas laterales. Tiene cuatro cuerdas, un oído circular grande en la parte superior de la tabla, dos puntos en la inferior y un cordal cuadrado. Hay dos instrumentos iguales en esta miniatura, tañidos por ángeles que pulsan sus cuerdas con los dedos. Están sostenidos en posición vertical. (fig. 162). Tomado de H. NICKEL, op. cit., lám. 35

SIGLO XIII

Madrid

Miniatura de la Cantiga 140 de las "Cantigas de Santa

María" de Alfonso X el Sabio. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Vihuelas con cajas ovales (tipo 4), largos mástiles que se superponen a la caja y clavijeros ovales (tipo b) con cinco clavijas. Tienen tres cuerdas, cordal rectangular, puente y dos oídos en forma de C. Son tañidas por dos juglares con plectro (lám. 39). H. Anglés (82) opina que son fídulas modificadas y cree que son las "vihuelas de péñola" del Arcipreste de Hita, opinión que es compartida por A. Salazar (83). Ribera (84) las denomina "bandolines". I. V.

Orense

Archivolta del Pórtico del Paraíso de la Catedral (protogótico, 1ª mitad del s. XIII). Vihuela con la caja oval (tipo 4), mástil independiente de medianas proporciones y clavijero oval (tipo b) con cuatro clavijas. Tiene cuatro cuerdas, cordal trapezoidal, puente, dos oídos en forma de C y dos pequeños orificios circulares a la altura del cordal. En esta archivolta hay cuatro instrumentos de este tipo que son pulsados por ancianos del Apocalipsis (1º, 9º y 10º izq.; 1º dcha.) con los dedos. Unos las apoyan en el hombro y otros las sostienen entre las piernas (lám. 20). I. V.

Archivolta del Pórtico del Paraíso de la Catedral (protogótico, 1ª mitad del s. XIII). Vihuela en forma de 8 (tipo 8), mástil de medianas proporciones y clavijero circular (tipo a). Tiene cuatro cuerdas, cordal trapezoidal ornamentado, puente y cuatro oídos semicirculares, dos en cada resonador. Como adorno poseen una línea paralela

al borde de la tapa. Hay tres vihuelas de este tipo en este pórtico, pulsadas con los dedos por ancianos del Apocalipsis (5ª izq., 6ª y 9ª dcha.) Una de ellas posee en lugar de los oídos normales, una serie de orificios en forma de cruz (lám. 20) I. V.

Salamanca

Archivolta de la Puerta de la Virgen (estilo gótico) de la Catedral de Ciudad Rodrigo. Vihuela con la caja oval y el final escafoide (tipo 4 a), mástil muy corto con batidor y claviijero circular (tipo a) con tres clavijas. Las tres cuerdas se sujetan al final de la caja, después de pasar por un puente. Tiene dos oídos en forma de C y una línea incisa paralela al borde de la tabla, como a - dorno. La sostiene por el mástil un rey-músico (lám. 22) I. V.

Archivolta de la Puerta de la Virgen (estilo gótico) de la Catedral de Ciudad Rodrigo. Vihuela con caja entallada (tipo 6), mango muy corto con batidor y claviijero en forma de hoja (tipo d) con tres clavijas. Tiene tres cuerdas sujetas a un cordal trapezoidal decorado y dos oídos semicirculares. La tañe un rey-músico (lám. 22) I. V.

Pinturas murales de la Capilla de S. Martín de Antón Sánchez de Segovia (estilo gótico lineal). Catedral Vieja. Vihuela con la caja de costados rectos y escotaduras muy marcadas en forma de C (tipo 7). Tiene un largo mástil, cuatro cuerdas y un claviijero curvo terminado en cabeza

de animal. La tañe un ángel con plectro (fig. 179) I.V.

Zamora

Archivolta de la portada occidental de la Colegiata de Sta. María la Mayor de Toro. Vihuela con la caja oval (tipo 4), mástil muy corto y clavijero romboidal con tres clavijas. Tiene cuatro cuerdas, cordal trapezoidal y dos oídos en forma de C. Un rey-músico pulsa sus cuerdas con los dedos (fig. 170). Tomado de H. NICKEL, op. cit., lám. 96

Francia

Folio 56 v. del Beato del Monasterio de S. Andrés de Arroyo (estilo gótico). Actualmente en la Biblioteca Nacional de París (Nouv. Acq. 2290). Vihuelas con la caja de costados casi rectos (tipo 5), mástil largo que disminuye de ancho hacia el clavijero y éste en forma oval (tipo b) con cinco clavijas. Tiene el mismo número de cuerdas, cordal trapezoidal, puente y dos oídos en forma de C. En las esquinas de la tapa tiene unos pequeños orificios circulares. Hay cinco instrumentos iguales en esta página miniada, dos son frotados con un arco, mientras que los tres restantes son pulsados con los dedos (fig. 271). A.F.A.L.

SIGLO XIV

Burgos

Pinturas del techo del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (estilo gótico líneal). Vihuelas con las cajas entalladas (tipo 6), mástiles de medianas pro

porciones y clavijeros circulares con seis clavijas, insertas en los estrechos costados. No tienen pintadas las cuerdas, ni el cordal, ni los oídos. Son pulsadas por juglares. Hay tres instrumentos semejantes en este techo, uno de ellos no tiene clavijas.

Pinturas del techo del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (estilo gótico lineal). Vihuela con la caja entallada (tipo 6), mástil de medianas proporciones y clavijero circular con siete clavijas insertas en los estrechos costados. Tiene una barra-cordal, y seis cuerdas. No se aprecian los oídos. Un juglar pulsa sus cuerdas con los dedos (fig. 182)

Pinturas del techo del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (estilo gótico lineal). Vihuela con la caja en forma de 8 (tipo 8), mástil corto y clavijero circular. Tiene tres cuerdas y una barra-cordal. No se aprecian los oídos. La tañe un juglar sentado, pulsando sus cuerdas con los dedos.

Pinturas del techo del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (estilo gótico lineal). Vihuela con la caja en forma de 8 (tipo 8), mástil de medianas proporciones y clavijero circular. Este tiene un hueco también circular, en el centro y las seis clavijas se insertan por los estrechos costados. Hay dos instrumentos semejantes en estas pinturas, uno tiene tres cuerdas y el otro seis. Ambos poseen barra-cordal y carecen de oídos. Son tañidas por juglares que pulsan sus cuerdas

con los dedos.

Pinturas del claustro de la iglesia de Vileña (estilo gótico lineal). Vihuela con la caja entallada (tipo 6), mástil corto y clavijero circular (tipo a). Tiene tres cuerdas y un orificio circular. La tañe un juglar, pulsando sus cuerdas con los dedos. Tomado de J.GUDIO, Pintura gótica, "Ars Hispaniae" IX, ed.Flus Ultra, Madrid 1955, pág. 48, fig. 31

La Coruña

Archivolta de la portada de la iglesia de S.Martín de Noya (estilo gótico con influencia compostelana). Vihuelas con cajas en forma de 8 (tipo 8), mástiles de medianas proporciones y clavijeros romboidales con tres clavijas. Tienen cuatro cuerdas, un cordal trapezoidal, dos oídos en forma de C y dos puntos. Hay tres instrumentos iguales en esta archivolta, pulsados por ancianos del Apocalipsis (fig. 287). Tomado de M.GONZALEZ-GARCES, La Coruña, Ed.Everest, León 1968, pág. 159

SIGLO XV

Baleares

"La Virgen de los Angeles". Fragmento del retablo de la iglesia de Ntra.Sra. de Jesús (Ibiza), obra de Rodrigo de Osona el Joven (¿en colaboración con su padre?). Vihuela que queda medio oculta por unos ángeles. La caja tiene acusadas escotaduras en forma de C (tipo 7) y el mástil es largo. Tiene barra-cordal, seis pares de cuerdas, un oído circular con rosetón y un dibujo rómbico

cerca del mástil. Este tiene un dibujo festoneado en sus bordes. El clavijero no se ve. La tañe un ángel pulsando sus cuerdas con los dedos. Tomado de Ch.R. POST, A History of Spanish painting, VI, 1ª parte. Harvard University Press 1930, pág. 227, fig. 85

Barcelona

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla del Maestro de Maluenda (estilo hispanoflamenco), Museo Maricel de Sitges. Vihuela con la caja alargada y con dos amplias escotaduras en forma de C en los costados. No se ve el clavijero ni parte del mástil, pues quedan ocultos por el cuerpo de un ángel. Tiene un bello rosetón, seis cuerdas y una varilla-cordal. La tañe un ángel, punteando sus cuerdas con un plectro (lám. 76) I. V.

"La Virgen de los Angeles". Pintura sobre tabla del Maestro de Belmonte (estilo hispanoflamenco). Colección Junyer-Vidal. Vihuela con escotaduras muy acusadas en forma de C en los costados (tipo 7). No se aprecia el mástil ni el clavijero. Tiene varilla-cordal, un rosetón entre las escotaduras y cinco órdenes de cuerdas: cuatro dobles y una simple. Un ángel puntea sus cuerdas con un plectro. I. V.

Huesca

"La Natividad". Pintura sobre tabla de Miguel Ximenez y Martín Iernat. Fragmento del retablo de la iglesia parroquial de Tamarite de Litera (estilo hispanofla -

menco). Vihuela con escotaduras muy acusadas en forma de C en los costados (tipo 7), mástil largo y clavijero doblado hacia atrás, configurando un ángulo recto con el mástil. Tiene un rosetón y cuatro cuerdas. La tañe un ángel punteando sus cuerdas con un plectro (fig. 187) I. V.

Madrid

"La Virgen y el Niño". Pintura anónima sobre tabla propiedad del Marqués de Lozoya. Vihuela con la caja entallada (tipo 6), mástil de medianas proporciones que disminuye de ancho hacia el clavijero y seis trastes. El clavijero es plano, rectangular, con bordes recortados y ocho clavijas. Tiene seis cuerdas que se sujetan a una varilla-cordal y un rosetón calado. En el mástil, y como adorno, hay unas líneas longitudinales que alternan dos colores. Un ángel pulsa sus cuerdas con los dedos (fig. 188). I. V.

Toledo

"La Virgen y el Niño". Predela del retablo de la Capilla Mayor de la Catedral, obra de Sebastián Almonacid, Diego Copín de Holanda, Cristiano de Holanda y Felipe Vigarny (estilo hispanoflamenco). Vihuela con escotaduras en forma de C muy alargada en los costados de la caja, largo mástil y clavijero plano, rectangular, ligeramente curvado hacia atrás y con cuatro clavijas. Tiene el mismo número de cuerdas, cordal triangular, un orificio circular central y dos en forma de S. La tañe un ángel pulsando sus cuerdas con los dedos (lám. 110) I. V.

Paramento de la decoración mural de la Capilla de San Blas, en la Catedral, obra de Gerardo Starnina (?) y Rodríguez de Toledo (estilo gótico internacional). Vihuela con la caja entallada (tipo 6), mástil muy corto y clavijero circular. No se aprecian más detalles, por que está pintada por el dorso. La tañe un ángel. Tomado de J. GUDIOL, op. cit., fig. 177, pág. 205.

Valencia

"Fuerte de S. Martín" del maestro Martínez o de un discípulo (finales del S.XV o principios del S.XVI). Colección de D. Leandro Saralegui. Vihuela con escotaduras en forma de C en los costados de la caja (tipo 7), mástil corto y clavijero circular con cuatro clavijas. Tiene el mismo número de cuerdas, varilla-cordal y rosetón. Está en el suelo junto a un juglar (fig. 288). Tomado de CH. R. POST, op. cit., vol. VI, 2ª parte, pág. 387 y fig. 161.

"La Virgen de la Gracia". Pintura sobre tabla de Paolo di Sancto Leocadio. Iglesia parroquial de Enguera. Vihuela con la caja de perfil recortado en forma de campana y mástil estrecho con trastes. No se ve gran parte de éste, ni el clavijero. Tiene varilla-cordal, tres cuerdas dobles y una simple, rosetón elíptico y dos dibujos de estrellas a la altura de los hombros. Un ángel pulsa sus cuerdas con los dedos (fig. 193). I. V.

"La Virgen y el Niño". Tabla central del Retablo de Santa Ana, del maestro de los Perea (estilo hispanoflamenco).

co). Colegiata de Játiva. Vihuela con escotaduras muy acusadas en forma de C (tipo 7), largo mástil con trastes y clavijero doblado en ángulo recto. Tiene varillacordal, seis cuerdas y dos oídos circulares a la altura de los hombros. La tañe un ángel con plectro (fig. 289). Tomado de CH. R. POST, op. cit., vol. VI, 1ª parte, pág. 277 y fig. 106.

NOTAS

1. R. ALONSO PICAL, Manual de Gramática histórica española, Espasa-Calpe, Madrid 1973¹⁴, pág. 77; J. COROMINAS, Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana, Ed. Gredos, Madrid 1974, art. cítara
2. J. COROMINAS, op. cit. art. cítara
3. K. SCHLESINGER, The Precursors of the violin family, W. Reeves, London 1910, pág. 131
4. E. PUJOL, La guitare en LAVIGNAC, Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire, VIII, París 1927-1931, pág. 2000
5. E. WINTERNITZ, The Survival of the Kithara and the Evolution of the English Cittern en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 24, nos. 3-4 (1961). Citado por J.J. REY MARCOS, Un instrumento punteado del s.XIII en España, Madrid 1975, pág. 51
6. C. SACHS, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1930, pág. 212
7. C. SACHS, Die Musikinstrumente, Breslau 1923, págs. 62 y 63. Citado por J.M. LAMATA, Los instrumentos musicales en la España medieval en "Miscellanea Barcinonensia" XXXV, Barcelona 1973, pág. 65
8. J. M. LAMATA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona en separata de "Miscellanea Barcinonensia" XXI-XXII, Barcelona 1969, pág. 67 y Los instrumentos musicales en la España

medieval, op. cit. pág. 65

9. Lamaña clasifica las fídulas en cuatro tipos: a) cuerpo de forma oval o circular; b) cuerpo de forma de pera o almendra; c) cuerpo estrangulado, con hombros rectos caídos; d) cuerpo en forma de 8. Cfr. Los instrumentos musicales en la España medieval, op. cit. pág. 61
10. H. NICKEL, Beitrag zur Entwicklung der gitarra in Europa, Haimhausen 1972, págs 29 y 209
11. S. MARCUSE, A Survey of Musical Instruments, Newton Abbot, London 1975, págs. 410 y 448
12. R. GHIRSHMAN, Irán. Partos y Sasánidas, Ed. Aguilar, Madrid 1962, lám. 347
13. H. NICKEL, op. cit. láms. 19, 20 y 21
14. J.J. REY, op. cit. pág. 40
15. Este último instrumento lo reproduce A. BUCHNER; Les instruments de musique populaires, Praga 1969, fig. 194
16. D. y J. SOURDEL, La civilisation de l'Islam Classique, Arthaud, París 1968, láms. 148 y 149
17. C. SACHS, The History of Musical Instruments, Norton, New York 1940, págs. 161 y 253
18. C. SACHS, op. cit., pág. 161
19. A.F.A.L.
20. B. GRAY, La peinture persanne, Skira, Genève 1961, pág60
21. D. TALBOT RICE, El arte islámico, Ed.Hermes, México-Bue

-nos Aires 1967, págs. 84 y 85

22. Reproducido por M. BRENET, Diccionario de la Música. Histórico y técnico, Iberia. Joaquín Gil, Barcelona 1976³, lám. XXI.
23. J.J. REY, op. cit., pág. 47
24. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en la España medieval, op. cit., pág. 65
25. J. YARZA, Arte y arquitectura en España. 500 - 1250, Ed. Cátedra, Madrid 1979, pags. 254 s.
26. C. SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1947, pag. 264
27. H. PANUM, Stringed Instruments of the Middle Ages, Reeves, London 1940, pág. 444
28. H. NICKEL, op. cit., pág. 44
29. H. PANUM, op. cit., págs. 446 s.; H. NICKEL, op. cit., láms. 43 y 51
30. H. NICKEL, op. cit., lám. 44; J. MONTAGU, The world of Medieval and Renaissance Musical Instruments, David and Charles, London 1977, lám. 17
31. H. PANUM, op. cit., pág. 447
32. H. PANUM, op. cit. fig. 365; H. NICKEL, op. cit., lám. 57
33. En A. PAPADOPOULOS, El Islám y el arte musulmán, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1977, lám. 35
34. J.J. LEVEQUE y N. MENANT, Le Peinture islamique et indienne

ne, en "Histoire generale de la peinture" nº 26, Ed. Rencontre Lausanne, París 1967, pág. 65

35. H. NICKEL, op. cit., págs. 26 y 27
36. J.J. REY, op. cit., págs. 35 y 36
37. H. ANGLES, La Música de las Cantigas de Sta. María del Rey Alfonso el Sabio, III, 2ª parte, Barcelona 1943, pág. 453
38. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op. cit. pág. 68
39. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en la España medieval, op. cit., págs. 60 y 62
40. R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, Espasa-Calpe, Madrid 1975⁷, págs. 38, 65 y 100
41. H. ANGLES, op. cit. pág. 453
42. J.L. ALBORG, Historia de la Literatura española. I: Edad Media y Renacimiento, Ed. Gredos, Madrid 1972, pág. 133
43. S. MARCUSE, op. cit., pág. 409
44. J. RIBERA, Las Cantigas de Sta. María, Madrid 1922, pág. 51
45. C. SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales, op. cit., pág. 241
46. J. CORONINAS, op. cit., art. guitarra
47. Paradiso, XX, 22 ss. Tomado de A. SALAZAR, La Música en la sociedad europea, II. México 1944, págs. 187 y s.

48. J. COROMINAS, op. cit., art. guitarra.
49. v. 108, Biblioteca Nacional de París, nouv.acq.fr. 100047. Citado por Th. GEROLD, Histoire de la Musique: des origines à la fin du XIV^e siècle, París 1936, págs. 401 y s.
50. E. TRAVERS, Les instruments de musique au XIV^e siècle d'après Guillaume de Machant, París 1882, págs. 8 y 9
51. DU CANGE, Glossarium mediae et infimae latinitatis, Lutetiae 1678; Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, Graz, Austria 1954, art. guiterna y guideme.
52. A. SALAZAR, op. cit., pág. 154
53. BERNHARD, Recherches sur l'Histoire des Menestriers de París, 1842-43, citado por G. SACHS, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1930, pág. 228
54. Cancionero de Ramón de Llabia, Sociedad de Bibliófilos españoles, Madrid 1945, pág. 302
55. DU CANGE, op. cit., art. guiterna
56. J. COROMINAS, op. cit., art. guitarra.
57. A. SALAZAR, La Música en Cervantes y otros ensayos, Madrid 1961, pág. 279
58. J. COROMINAS, op. cit., art. guitarra
59. J. COROMINAS, ibid.; A. SALAZAR, La Música en Cervantes y otros ensayos, op. cit., págs. 278 y s.
60. H. NICKEL, op. cit., lám. 57

61. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia" XXXIX, Barcelona 1974, pág. 100
62. F. PEDRELL, Organografía Musical antigua española, Barcelona 1901, pág. 97; S. MARCUSE, op. cit., pág. 450
63. S. MARCUSE, op. cit., pág. 450; H. PANUM, op. cit., pág. 453
64. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, op. cit., pág. 101
65. Th. GEROLD, La Musique au Moyen Age, París 1932, págs. 371 y 380
66. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia" XXXVIII, op. cit. figs. 4 y 10.
67. A. SALAZAR, La Música en Cervantes y otros ensayos, op. cit., pág. 279; S. MARCUSE, op. cit., pág. 437
68. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, op. cit., XXXIX, pág. 99
69. S. MARCUSE, op. cit., pág. 450
70. M.C. GOMEZ MUNTANE, La Música en la Casa Real catalano - aragonesa, Ed. Antoni Bosch, Barcelona 1979, pág. 72
71. H. ANGLES, Historia de la Música medieval en Navarra, Institución Príncipe de Viana, Diputación Foral de Navarra, Pamplona 1970, págs. 314, 351 y 352
72. R. HENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, Espasa-

- Calpe, Madrid 1975⁷, págs. 156 y 157; M.C. GOMEZ MUNTANE, op. cit., págs. 58 y 59
73. J.M. LALANA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op. cit. pág. 62
 74. H. NICKEL, op. cit., lám. 34
 75. S. MARCUSE, op. cit., pág. 471
 76. J.M. LALANA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, op. cit., pág. 100
 77. F. PEDRELL, op. cit., pág. 96
 78. F. de ROJAS, La Celestina, "Clasicos Castellanos", T.I, edición y notas de J.Cejador, Madrid 1913, pág. 187
 79. Ibid., pág. 39
 80. M. MENTRE, Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media, Institución "Fray Bernardino de Sahagún". Patronato "José María Quadrado" C.S.I.C., León 1976, págs. 36 y 123
 81. M.C. DIAZ y DIAZ, La tradición del texto de los Comen-
tarios al Apocalipsis en "Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana" I, Joyas Bibliográficas, Madrid 1978, pág. 173
 82. H. ANGLES, La Música de las Cantigas de Sta. María del rey Alfonso el Sabio, vol.III, 2ª parte, Barcelona 1943, pág. 453

83. A. SALAZAR, La Música en España, I, Espasa-Calpe, Madrid 1972, págs. 125 y s.
84. J. RIBERA, Las Cantigas de Sta. María, Madrid 1922, pág. 147

TOMO III

CAPITULO XI

Instrumentos de cuerdas frotadas

El arco

La giga

El rabé morisco

El rabel

Instrumentos de cuerda frotados

Un grupo importantísimo dentro de los cordófonos con mango es el representado por aquellos instrumentos cuyas cuerdas, en lugar de ser punteadas con un plectro o pulsadas por los dedos, son frotadas por la acción de un arco, con lo que se obtiene, no sólo una sonoridad diferente y característica, sino también sonidos de larga duración y ligados. De estos sonidos carecían los cordófonos hasta aquí descritos, si exceptuamos la chifonía. Esta ventaja la supo aprovechar el Occidente europeo, que en el curso de los siglos fue perfeccionando la estructura y la capacidad sonora de estos instrumentos, hasta el punto de que hoy constituyen la base de la orquesta moderna.

En un principio los cordófonos frotados son los mismos instrumentos punteados, a los que se les aplica el arco, pero con el transcurso del tiempo tienen que irse adaptando a la nueva técnica y, para ello, va transformándose su estructura y diferenciándose claramente de los instrumentos originarios.

Existen diversas opiniones acerca del marco geográfico donde el arco se aplicó por primera vez a ciertos cordófonos. Michel Brenet (1) y Marc Pincherle (2) piensan que fue en la India. Este último, incluso, precisa que el arco había sido inventado por un tal Ravana, rey de Lanka (Ceylán) dos o tres mil años a.J.C. Seguramente recogen la opinión de Fétis, opinión que es criticada por Hugo Riemann (3), pues para este investigador la cuna del arco fue el Occidente europeo, basándose en la

gran cantidad de representaciones de instrumentos de arco que se encuentran en Europa en una época en la que aún el Oriente, según él, no había mencionado tales instrumentos. Y hasta llega a afirmar que los árabes tomaron el arco de los europeos, ya que el "rabāb" no es citado hasta el siglo XIV (4). La idea de que la cuna del arco es el Occidente europeo fue manifestada con anterioridad por Coussemaker (5). Sin embargo, esto no es cierto, ya que hoy se sabe que Ibn-Sina (Avicena), hacia el año 1000, menciona el "rabāb" como ejemplo de instrumento de arco, y el gran teórico Al-Farabí en su "Kitab al-musiqi al-Kabir", en el año 950, habla de instrumentos cuyas cuerdas son frotadas por otras cuerdas o algo similar y hace referencia al Asia central como probable lugar de origen del arco (6). C. Sachs (7) precisa que la tradición asigna el origen al Kurdistán actual, región del norte de Persia.

Si estas fuentes escritas demuestran la existencia del arco en el s.X, fuentes plásticas coetáneas confirman este hecho. Es el Beato mozárabe de la Biblioteca Nacional (Ms. Hh 58) el que presenta la primera imagen de un arco. No olvidemos que la península ibérica formaba parte del Imperio islámico y, por lo tanto, las nuevas aportaciones musicales se transmitían con celeridad de una parte a otra del Imperio. Aunque no existen suficientes datos, S. Marcuse (8) opina que los instrumentos de arco se desarrollaron sin conexión alguna en Bizancio y Arabia al mismo tiempo, hecho que está por comprobar.

Si nos referimos ahora al Extremo Oriente, vemos que el arco se encuentra documentado en el s.XIV en la China

durante la dinastía Yüan (1280-1368), pero Picken (9) ha demostrado que con anterioridad se utilizaba ya un palo que friccionaba las cuerdas de la cítara, "ch'in", y de una especie de fídula de pica, "hu ch'in" (que luego se tocaría con arco). Este palo era de sorgo y se untaba de resina. Era un antecedente del arco. A pesar de ello, en estas regiones los instrumentos de arco no tuvieron un amplio desarrollo y, aún hoy, se siguen considerando instrumentos populares por ser primitivos, mientras que los cordófonos punteados son los que alcanzan una mayor reputación. Lo mismo ha sucedido en los países islámicos, donde ya desde la Edad Media se les consideraba imperfectos por su débil sonoridad. Todavía, en la actualidad, sólo se acorta una o dos cuerdas, mientras que las otras, tocadas al aire, producen un continuo zumbido, es decir, un bordón. Ha sido únicamente en Europa donde estos instrumentos frotados alcanzaron una alta perfección, como ya dijimos.

Cuando el arco comenzó a usarse en el s.X, sólo existía un cordófono de mango punteado: el laúd. De este instrumento había diversas variantes, que pueden resumirse en tres tipos principales: laúd de largo mástil, laúd corto y laúd con cordal frontal. El arco se le aplicó a los dos primeros tipos, posiblemente porque eran instrumentos muy sencillos y primitivos, con una, dos o tres cuerdas, que, afinadas a la octava o a la quinta, podían sonar conjuntamente al ser frotadas. Esto no era posible hacerlo con un instrumento tan maduro como el laúd con cordal frontal que, en aquella época, ya tenía cinco cuerdas y

una técnica bien precisa y avanzada. El uso del arco en los laúdes largos y cortos no fue en detrimento de la técnica punteada, que se siguió empleando. Con el paso del tiempo cada técnica tuvo un instrumento característico, según sus necesidades, pero habrían de transcurrir aún varios siglos para que esto ocurriera. En las Islas Británicas el arco fue utilizado para un cordófono "tipo lira": el crwth o crouth, que a partir de los siglos XI-XII se encuentra ya convertido en una lira de arco.

Dentro de los cordófonos frotados con mango europeos podemos distinguir dos tipos generales, atendiendo a la forma de la caja: con caja plana y con caja abombada. Dentro de los primeros nos encontramos con los diversos modelos de fídulas (hay que indicar que éstas en un principio tenían también la caja abultada, ya que derivaban del laúd de largo mástil, pero a partir del s.XII se inició la construcción de aros o eclisas y fondo plano, abandonándose la antigua estructura), mientras que los segundos comprenden los dos modelos de "rabāb" (el morisco y el europeo) y la giga o "lyra" griega. Comenzaremos nuestro análisis por estos últimos, pero antes consideramos oportuno referirnos a la estructura y evolución del arco, común a todos ellos.

El arco.— Es un accesorio instrumental, cuyo origen es el arco de guerra, que luego pasó a ser instrumento musical, génesis de todos los cordófonos. Está constituido por una varilla de madera dura, pero flexible, provista de una mecha de crines de caballo puesta en tensión

por medio de un tornillo que por frotamiento hace vibrar las cuerdas. La parte superior recibe el nombre de "punta" y la inferior de "talón". Por esta última se sostiene el arco. En el talón se coloca la "nuez", pieza que sujeta las crines. Al principio ésta era fija; en la segunda mitad del s.XVII se le aplicó una cremallera para variar la tensión de las cuerdas. Tourte (padre) en el s.XVIII sustituyó la cremallera por un tornillo de presión y, por último, su hijo recubrió con una placa de nácar la extremidad de la mecha fijada a la "nuez" e inventó la "contera" metálica que regulariza la tensión de las crines (10).

Durante la Edad Media hubo tres tipos de arco:

- 1º) Redondo. Estaba constituido por un palo también redondo. Era el primitivo y se sostenía por la mitad.
- 2º) De mango. Curvado sólo en la punta y formando la sección recta un mango.
- 3º) Recto en su mayoría, pero curvado en ambos extremos.

En el primer modelo dos agujeros taladrados en los extremos sirven para sujetar la crin por medio de nudos. Otras veces se realizaba una muesca en la vara, donde se fijaban las cerdas con materiales duros, tales como el ébano o marfil, que, a su vez, se sujetaban con un tornillo de metal a la vara.

En el segundo modelo, y en un principio, las crines se anudaban al mango pero luego se aseguraban con una especie de tuerca que era apta para tensar las cerdas. Por el otro extremo se sujetaban con un clavo.

En el tercer modelo, y en ciertos casos, las cerdas estaban flojas y eran estiradas por los dedos del tañedor. Este sistema perdura hasta el s.XIX en algunos instrumentos populares europeos como el kantele (11). Sin embargo, en la mayor parte de los casos, las cerdas se fijan a los extremos del arco por el mismo procedimiento que en el segundo modelo.

El arco redondo casi semicircular que evidencia su cercano origen no sobrepasa el s.XI, siendo sustituido por otro menos redondo, como un segmento de circunferencia. Este tipo coexiste a lo largo de toda la Plena y Baja Edad Media con el arco recto y curvado en una sola punta. El tercer modelo aparece sólo a fines de este período.

LA GIGA

Etimología.- La giga es un instrumento de cuerdas frotadas cuyo nombre castellano y catalán "giga" deriva del francés antiguo "guigue" y éste, probablemente, del antiguo alto alemán "giga", emparentado con un verbo germánico y francés que significa 'bambolearse, oscilar'. También se encuentra en antiguo nórdico "gigja" y "ghighe" en el nórdico medieval. Como el término aparece simultáneamente en las fuentes francesas y germánicas del s.XII, los lingüistas dudan si es romanismo en germánico o germanismo en francés, especialmente Bloch. Corominas (12) piensa que podría ser "creación expresiva paralela en las dos familias lingüísticas" basándose en la difusión que tenía el verbo "giguer", 'saltar' en los dialectos franceses, y en la popularidad que ha tenido siempre la música de violín en los países germánicos.

Por otra parte, no falta quien piense que la fuente está en Francia y que "guigue" nació como un apodo del rabel, sugerido por la forma abultada de este instrumento, que se parece a la pierna de cordero, denominada "gigot". Esta teoría es rechazada por Daniel Fryklund (13), quien demuestra que "gigot" significando "pierna de cordero" no aparece en el lenguaje francés antes del s.XV, es decir, tres siglos después de que aparezca "guigue" como instrumento musical. Por lo tanto, concluye afirmando que "guigue" está tomado del germánico, donde denominaba cualquier cordófono frotado, y el parecido con la pierna de cordero es puramente accidental. Actualmente en

Alemania al violín se le llama "geige".

El término giga ha suscitado múltiples problemas, porque en algunos textos medievales alemanes giga viene a ser sinónimo de fídula, mientras que en otros textos se opone a ésta por identificarse con el rabel, cordófo no frotado de caja abultada y clavijero en forma de hoz. No obstante, el nombre giga también se utilizó para designar las fídulas piriformes, con caja abombada y clavijero plano, circular o rómbico, con clavijas frontales. Por consiguiente, y en este sentido, la giga es sinónimo de "lyra" griega o bizantina. Así opinan Bachmann (14) y Lamaña (15). Nosotros lo hemos utilizado con este significado, porque en España la "lyra" bizantina casi desaparece de nuestro instrumentario después del siglo XIII y el nombre de giga no va más allá de este mismo siglo. La primera documentación en castellano se encuentra en la obra de Gonzalo de Berceo.

Estructura.— La giga o "lyra" bizantina posee una caja de resonancia piriforme que se prolonga en un cuello estrecho, más o menos largo, y ambos realizados en una sola pieza de madera. El dorso es abombado, adelgazándose hacia el clavijero. Este es plano con clavijas frontales y puede adoptar diferentes formas: circular, oval, romboidal, de cono truncado y trilobulado. Las clavijas se insertan por la parte posterior. La tabla de armonía está formada por una delgada lámina de madera y en ella se abren dos orificios tornavoces semicirculares. Las cuerdas, en número de tres generalmente, se anudan por

un extremo a las clavijas y por el otro a la parte superior de un pequeño cordal rectangular, triangular o trapezoidal, después de haber pasado por unos pequeños orificios taladrados para ello. El cordal, que es de madera, va sujeto por medio de dos cuerdas a un botón en el extremo inferior de la caja. Algunos instrumentos carecen de cordal, por lo que las cuerdas se sujetan directamente a la parte inferior de dicha caja.

Perpendicularmente a la tabla de armonía se coloca el puente, que consiste en una pequeña tablita rectangular con unas pequeñas muescas en la parte superior para que descansen las cuerdas. El puente se sitúa, por lo general, entre los oídos, pero a veces se aproxima al mango y otras veces al cordal. Este elemento no es visible en la mayor parte de la iconografía instrumental, debido principalmente al descuido de los artistas a la hora de representarlo.

En cuanto a los materiales empleados en la construcción de las "lyras" hay que decir que son los mismos que en la vihuela, o sea, el pino y el arce. La tabla se hacía de pino, y en ocasiones estaba partida en dos, confeccionándose en este caso en dos maderas diferentes. La tabla que recubría el mango era de la misma madera que el clavijero. Las cuerdas eran de tripa.

La giga se podía tañer de dos modos: el "oriental", es decir, sosteniendo el instrumento vertical con la mano izquierda o apoyándolo en la misma forma en la rodilla y el "europeo", descansando la caja en el hombro o en el pecho. Actualmente, en los países del sudeste eu-

ropeo se sigue conservando el modo "oriental".

Este instrumento carecía de ornamentación y sólo en escasos ejemplares se marcaba una línea, paralela al borde de la tapa, como único adorno.

Origen y evolución.— La "lyra" bizantina, desde su génesis en el s.X como instrumento de cuerdas frotadas hasta la actualidad, apenas ha variado la forma de su caja, ni la disposición de sus elementos estructurales. En efecto, el instrumento popular que aún subsiste en los países del sudeste europeo, como Grecia, Bulgaria o Yugoslavia, bajo los nombres respectivos de "lyra", "gadulka" y "lirica", bien poco se diferencia de las gigas o "lyras" medievales (s.X-XIII, principalmente) que se despliegan en los pórticos y capiteles de las iglesias, claustros y catedrales de la Europa occidental, o bien en múltiples escenas de códices bellamente iluminados.

Como todos los cordófonos frotados, su origen es un instrumento punteado, concretamente el laúd corto, que podía tener un contorno en forma de mazo o en forma de pera. Este laúd corto, que se manifiesta por primera vez en unas figuritas elamitas del s.VIII a. J. C. halladas en Susa, tenía generalmente un clavijero doblado hacia atrás, pero en una estatua fenicia, de arcilla, del Museo del Louvre (16), que puede fecharse entre el s.VI y el s.IV a. J.C., aparece con un clavijero plano como continuación del mango y caja piriforme. No se aprecian más detalles, pues un personaje femenino lo sostiene por el mango con la caja

hacia arriba y no hace ademán de tocarlo. No se encuentran testimonios gráficos intermedios entre esta temprana manifestación y las posteriores del s.X, donde ya el laúd corto aparece provisto de arco.

Conviene destacar que, mientras los bizantinos adoptaron el laúd corto con contorno piriforme, como los instrumentos labrados en los vasos de plata del período sassánida, hallados en Irbit, sur de Rusia (cfr. cap. del laúd), proveyéndolo de un clavijero plano, más acorde con sus gustos y exigencias musicales, los musulmanes prefirieron el laúd corto en forma de basto, con costados rectos y clavijero doblado hacia atrás. Ambos tipos fueron provistos de arco en el s.X, resultando así la "lyra" bizantina y el "rabāb" árabe.

El clavijero plano del instrumento bizantino fue en un principio sólo un ligero ensanchamiento del mástil, diferenciándose posteriormente de éste, al igual que ocurrió con los laúdes largos, que fueron introducidos en los Balcanes por los turcos en los ss. XIV y XV, como la "tambura" yugoslava.

El origen griego de la "lyra" bizantina lo demuestra el nombre que actualmente posee en el cercano Oriente: "kamānja rūmī", es decir, fídula griega. Esta denominación proviene del s.IX, cuando el persa ibu-Khurdadhbih la llama la "lura" de los Rumi. Le asigna una caja de madera, cinco cuerdas y añade que era semejante al "rabāb" de los árabes (17). Así pues, en esta época el instrumento había adquirido una gran preponderancia en la música bizantina. Hay que advertir que en este siglo

sus cuerdas aún no eran frotadas. Tinctoris en el s.XV, época en la que se habían perdido las pruebas históricas de su origen, escribía: "La viola, según dicen, fue inventada por los griegos" (18), refiriéndose a la "lyra". Y añade que su nombre era debido a la forma de su caja, que en un principio estaba constituida por un caparazón de tortuga, como el "chelys" o lira de la Grecia clásica. S. Marcuse (19) cree que es más probable que al ir desapareciendo los instrumentos de la Antigüedad, se aplicasen sus nombres a los nuevos instrumentos que iban surgiendo. Sea como fuere, la "lyra" bizantina fue en su origen un laúd punteado y es mencionada ya en el año 583 por Theophylact Simocattes de Bizancio (20). En el s.IX hay dos fuentes literarias que la citan, muy lejos de su lugar de origen, aunque con toda probabilidad se refieren a un instrumento todavía sin arco: la primera es una fuente persa (21), mientras que la segunda es germánica. Se trata de la obra "De Musica coeleste" de Ottfried de Weissenburg, donde habla de "lira, joh fídula" (22).

A partir de esta época, a la "lyra" se le aplicó el arco, y con este nuevo utensilio viajó a la Europa occidental, donde aparece por primera vez en el s.X, en el Beato de El Escorial, sirviendo así de lazo de unión, en lo que a la música se refiere, entre Bizancio y la Europa occidental, en un período en el que la escisión religiosa se había llevado a cabo.

Así pues, el Beato de El Escorial (Real Biblioteca, & II 5, expuesto actualmente en la Biblioteca de Impre-

sos, vit. 7 a), copiado, quizá, en el "scriptorium" de S. Millán de la Cogolla, reproduce por vez primera este cordófono de arco. Curiosamente, lo dibuja de perfil, lo que impide conocer la forma de la tapa, pero es probable que fuese piriforme. La caja es muy abultada, casi semicircular (fig. 262a), pero se afina hacia la parte inferior, donde se sujetan las cuerdas, indicadas por una doble línea circular. El volumen está destacado por una serie de pequeñas líneas paralelas, al igual que los pliegues de los ropajes de los músicos. El mástil corto es prolongación de la caja y el clavijero en forma de disco, con una clavija posterior, está dibujado de frente, en contraposición al resto del instrumento. Es probable que tuviese sólo una cuerda como las "lyras" dibujadas en el s. XII en el manuscrito de S. Blas, reproducido por Gerbertus en su "De Cantu et Musica Sacra" (fig. 260), y en el de Herrad von Landsberg "Hortus Deliciarum".

En el fol. 122 v. del manuscrito escurialense hay siete instrumentistas con cordófonos semejantes, sostenidos con la mano izquierda en posición vertical, al estilo "oriental". Sólo uno frota las cuerdas con un arco de escasa curvatura, cuatro los pulsan con uno o dos de dos y los dos restantes colocan la mano completa sobre las cuerdas para apagar sus vibraciones. Así pues, las técnicas instrumentales se entremezclan todavía en un cordófono que se punteaba antes de que se le aplicara el arco.

El personaje aislado del fol. 117 frota con un arco las cuerdas de un instrumento similar, aunque ha induci-

do a error, porque la miniatura parece inacabada y no refleja de un modo claro el espesor del instrumento, realizado en el fol. 122 v. con diversos colores. Aquí el fondo permanece blanco, dando la impresión de ser solamente una armazón semicircular, unida a un mango que termina en su correspondiente clavijero (fig. 262b). La línea que indicaría el perfil de la tabla de armonía parece una cuerda, frotada por el arco que desaparece detrás de la armazón, reapareciendo su final más allá de ésta. Por ello, Serrano Fatigatti (23) y luego Pedrell (24) lo consideran un monocordio con pocas posibilidades musicales, debido a la falta de caja de resonancia y a la imposibilidad de acortar la cuerda. Este instrumento así descrito no ha podido existir y como su perfil es semejante a los instrumentos del fol. 122 v., lo consideramos, como a ellos, una "lyra" griega. Sus diferencias obedecen, según nuestro criterio, a la ignorancia del miniaturista que, posiblemente, no era el mismo que realizó el fol. 122 v.

En el Beato de Gerona (fols. 18, 189 v. y 190), iluminado por el pintor Emeterius y la religiosa Ende en el año 975, en algún "scriptorium" de León y luego trasladado a Cataluña (actualmente en el Museo Diocesano de Gerona, nº 100), se plasman una serie de instrumentos, diecisiete en total (uno en el fol. 18 y los restantes en la doble página citada), que pueden clasificarse en dos tipos, a pesar de las concomitancias evidentes, como son el número de cuerdas y la pronunciada estilización de los mismos que lleva a la máxima esquematización de las formas. De este modo, los instrumentos semejan palmas, sím-

bolo del martirio, y están sostenidos, como tales, unos en posición normal y otros en posición invertida. El instrumento aislado del fol. 18 y nueve instrumentos de la doble página de la Adoración del Cordero Místico (fols. 189 v. y 190) adoptan esta última postura y presentan una caja piriforme prolongada en el cuello. El clavijero es sólo un pequeño ensanchamiento de este último. Las dos cuerdas de que están provistos se sujetan a una protuberancia en la parte inferior de la caja. En el clavijero dos puntos indican que las clavijas eran posteriores, pero, debido a la utilización de las ópticas frontal y superpuesta por los miniaturistas mozárabes, en el fol. 18 se muestran dos clavijas laterales, aunque, naturalmente, éstas quedarían ocultas (fig. 156). Todas estas características apuntan hacia la giga o "lyra" bizantina, aunque no esté representado el arco, pero este hecho era corriente en la plástica de la época, como ya hemos visto en el manuscrito de El Escorial.

Los siete instrumentos restantes de los fols. 189 v. y 190 presentan un problema de identificación. Sus cajas son ovales y se prolongan en la parte inferior por una especie de palo por donde los santos sostienen el instrumento (fig. 261). En la parte superior se ve un clavijero triangular con tres clavijas sobre él. Entre éste y la caja existe una pieza circular que enlaza el cuello con el clavijero, cuya función desconocemos. Este tipo de clavijero ya lo habíamos visto en un laúd corto del fol. 87 del Beato de Magius (Pierpont Morgan Library, ms. 644), aunque en éste configuraba un ángulo recto con

el cuello, mientras que en el Beato gerundense está en el mismo plano que la caja. En todo el instrumentario me dieval español no hemos visto nada semejante, pero una "lyra" griega actual del Museo de Arte popular de Atenas (25) presenta unos elementos similares: la placa circular recibe las clavijas, mientras que el triángulo que se le superpone es, simplemente, un adorno. Quizás pueda rastrearse el origen de este elemento ornamental del cla vijero en los instrumentos del s.X. ¿Podríamos, pues, identificar estos cordófonos del Beato de Gerona como gi gas o "lyras" griegas? Al parecer así lo interpretó el autor del Beato de Turín (año 1100) en los fols. 136 v. y 137, donde reproduce los folios anteriormente citados del Beato de Gerona, aunque ignora que el disco unido al elemento triangular configuraba el clavijero, ya que estos elementos los toma como un simple adorno y los dibuja en la parte inferior de la caja (fig. 263). Esta, que es piriforme, se adelgaza para configurar el cuello, que termina en un clavijero romboidal. Los instrumentos sólo tienen delineadas las siluetas, debido, quizá, a una du dosa interpretación por parte de su autor. Por el contra rio, las gigas de los fols. 73 v., 77 y 142 del Beato tu rinés enseñan una serie de rasgos estructurales que prue ban, de modo innegable, su toma directa de la realidad (fig. 264). Poseen tres cuerdas que se sujetan a una pro tuberancia de la parte inferior de la caja (sólo un instrumento del fol. 142 muestra un cordal triangular, análogo al de las fidulas), clavijero romboidal con tres o cuatro clavijas y puente, indicado por dos pequeñas lí-

neas paralelas. Carecen de oídos. De los tres instrumentos existentes en el fol. 142, sólo uno presenta este tipo de clavijero, otro lo tiene circular y el tercero en figura de cono truncado con los lados curvos. El arco solamente se utiliza en tres gigas del fol. 73 v., donde puede observarse que se tañen en la posición europea, es decir, con la caja apoyada en el pecho y no como en el Beato de El Escorial, donde aún se mantenía la costumbre oriental de sostener el instrumento por el cuello, con la caja hacia abajo. Las trece gigas restantes de este mismo folio y las seis del folio 77 son simplemente mostradas y ninguno de sus intérpretes hace ademán de pulsarlas.

En el s.X la "lyra" sólo aparece reproducida en los Beatos mozárabes de El Escorial y de Gerona, ya citados, con ocho ejemplares el primero y diecisiete el segundo. En el s.XI hay diez instrumentos, de los que cinco se encuentran en la Portada del Cordero en la iglesia de San Isidoro de León. El s.XII, por el contrario, es el período de mayor auge de este instrumento en los reinos hispánicos, encontrándose veinte ejemplares, a los que hay que sumar los veinticuatro que llevan los ancianos del Apocalipsis en la faja superior de la portada del monasterio de Sta. María de Ripoll y los cuarenta del Beato de Turín, repartidos en los fols. 73 v., 77, 136 v.-137 y 142. El amplio desarrollo que alcanza la giga en España en el s.XII coincide con la gran difusión que tiene en Europa por esta misma época, especialmente en Francia. Recordemos el pórtico de Sta. María de Oloron, el de Moí

ssac o el Pórtico Real de Chartres. También se encuentra en un canecillo de St. Georges de Bocherville y, un siglo antes, en dos páginas miniadas del Salterio de Soignies (Hainaut) de la Biblioteca de la Universidad de Leipzig, tañidas, en una de ellas por el rey David, y en la otra por un juglar. En ambas iluminaciones, a los dos oídos en forma de C se le añaden cuatro pequeños circulares (26). En Italia la podemos ver en una puerta del Baptisterio de Parma. En Inglaterra adquiere considerable extensión desde el s.XI, a juzgar por las iluminaciones de un manuscrito anglosajón (Cotton, Tib. C. VI) del Museo Británico y las de otro manuscrito de la Biblioteca Bodleian de Oxford (27). En este último, las gigas que portan unos "elegidos" en una página apocalíptica se asemejan a las del Beato de Gerona, con sus cajas ovales alargadas que se prolongan en el mástil. Este se ensancha ligeramente en su final para conformar el clavijero, donde se insertan cuatro clavijas. También poseen una pequeña protuberancia al final de sus cajas. Hasta aquí las semejanzas. Las diferencias consisten en dos oídos en forma de C y en sus dos cuerdas dobles. Cada par se anuda a un botón que se mantiene en su sitio por una cuerda que se sujeta a la protuberancia del final de la caja. De estos elementos carecían las gigas gerundenses.

En el s.XII volvemos a encontrarnos con la "lyra" en el fol. 21 v. del Salterio de York, iluminado hacia el año 1175 (Biblioteca de la Universidad de Glasgow, Hunterian 229), pero aquí el instrumento posee cordal y

un pequeño oído circular central como el del laúd (28).

En Alemania podemos observar la "lyra" dibujada en dos manuscritos de este período: en el alsaciano "Hortus Deliciarum", escrito por la abadesa Herrad von Landsberg (fue destruido en 1871 en la guerra franco-germana, pero se conserva una copia en la Biblioteca de Estrasburgo), donde se denomina "lira", y en el manuscrito de S. Blas, reproducido por Gerbertus en su "De Cantu et Musica Sacra" (29), donde el vocablo aparece con la grafía "lyra". En ambas representaciones el instrumento sólo tiene una cuerda y en la tabla de armonía se abren dos oídos semicirculares. En el manuscrito de S. Blas (fig. 260) se puede comprobar como la tabla está dividida en dos por una línea transversal, acusando así la separación entre la caja y el mango. También este último instrumento posee un cordal muy estrecho y alargado, cubierto por una bella ornamentación.

La "lyra" llega incluso al norte de Europa, donde podemos verla en un relieve danés del exterior de la iglesia de Samtofte en Fünen, tañida al estilo "oriental". Es, quizás, por esto, por lo que H. Panum (30) la considera un "rabé" morisco; pero nosotros disentimos de este criterio, ya que las características del instrumento con su clavijero plano circular y sus clavijas frontales apuntan a la "lyra".

Este conjunto de imágenes de la "lyra", desplegadas por casi toda la geografía europea, nos lleva a pensar que su penetración se hizo por el este, a través de las rutas comerciales continentales, y no por España, a pe-

sar de que en ella se encuentran las primeras muestras iconográficas. Esto lo corrobora la fuente literaria germánica del s.IX "De Musica coeleste" (v. 23, 395) de Ottfried de Weissenburg, donde se cita la "lira" equiparándola a la fídula, como vimos anteriormente. De todos modos, no sería descabellado pensar que su introducción se hubiera realizado simultáneamente por el este europeo y por España.

La "lyra" o giga en este período de auge tenía una caja escafoide o piriforme prolongada en el cuello, con el que configuraba una sola pieza. De los diez instrumentos del s.XI, siete poseen caja escafoide y los tres restantes son piriformes. En cambio, en el s.XII domina la caja piriforme. Solamente algunos de los instrumentos de Ripoll muestran la forma escafoide, quizás por influencia de las gigas francesas, especialmente las de Moissac. Como dato curioso hay que destacar un instrumento de la portada septentrional de la Colegiata de Sta. María de Toro, que tiene el final de la caja trilobulado (fig.270).

Los clavijeros eran generalmente circulares o romboidales. En el s.XI hay sólo tres circulares, cinco romboidales y uno pentagonal. Este último tipo es único y se encuentra en el claustro de Sto. Domingo de Silos (fig. 69). En el s.XII hay siete clavijeros circulares, catorce romboidales, uno trilobulado, que se encuentra en una archivolta de la portada de la iglesia de S. Miguel de Estella (fig. 73), y otro en forma de cono truncado, perteneciente al fol. 142 del Beato de Turín (fig. 266).

Los oídos no siempre aparecen en la iconografía.

En el s.XI cinco gigas están dotadas de estos orificios que son semicirculares, mientras que las otras cinco carecen de ellos. En el s.XII sólo seis instrumentos muestran oídos semicirculares; uno, el de la Portada de las Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela, exhibe un pequeño oído circular, y los de las pinturas de S. Quirze de Pedret, actualmente en el Museo de Arte de Cataluña, tienen cuatro pequeños orificios circulares.

El cordal es otro elemento característico de las gigas o "lyras" bizantinas. En el s.XI cuatro instrumentos lo poseen, pasando a nueve en el siglo siguiente.

El número de cuerdas era, casi siempre, de tres, pero había instrumentos con cinco cuerdas. Como modelos de estos últimos tenemos la "lyra" de un capitel de la girilla de la Iglesia de Sto. Domingo de la Calzada (fig. 158) y la perteneciente a una ménsula del palacio del Arzobispo Gelmírez en Santiago de Compostela (fig. 71). Las cuerdas, que eran de tripa, se afinaban por quintas. Una idea aproximada de su afinación nos la dan las actuales "líricas" de Yugoslavia. Allí, las tres cuerdas al aire hacen: g' d' a', o lo que es lo mismo, 4 1 5. La cuerda central es un bordón, por lo que siempre se tocan dos cuerdas simultáneamente: el bordón y la cuerda más aguda o el bordón y la más grave. El ámbito de una sexta nunca se sobrepasa. La cuerda que más se acorta es la aguda, la grave lo hace con menos frecuencia y siempre por el pulgar. Las cuerdas se acortan con las uñas y no con las yemas de los dedos, por lo que producen sonidos

armónicos. Por lo tanto, el instrumento no está provisto de cejilla y, en su lugar, las cuerdas están separadas del mango por unas clavijas muy alargadas insertas por la parte posterior (31). En la actualidad, para la ejecución del instrumento se sigue utilizando el modo "oriental".

En el s.XIII el cultivo de la giga o "lyra" decae considerablemente, aunque no desaparece del todo. Sólo encontramos tres ejemplares en esta centuria: en una pintura del castillo de Urgellet (Museo de Arte de Cataluña) (fig.268), en un relieve de la portada de la iglesia de Sasamón (fig. 168) y en un capitel del claustro de la Catedral de Seo de Urgel.

En el s.XIV aparecen dos instrumentos iguales en la portada de la iglesia de S. Martín de Noya, copia tardía del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, aunque las gigas son innovaciones, pues no estaban esculpidas en el Pórtico compostelano.

Por último, en el s.XV sólo encontramos tres "lyras": en la tabla de "La Virgen y el Niño" del Maestro de Montesión, de la Colección Mateu, en una orla de un cantoral del Monasterio de Guadalupe y en un relieve de una cruz de término del Museo de Bilbao. Estas escasas representaciones en la Baja Edad Media indican que ya la participación del instrumento en la música culta había decaído y que su uso se limitaría a la música popular. También es verdad que, a partir del s.XIII, la "lyra" se fusiona con el "rabé" morisco, dando lugar a un nuevo instrumento: el rabel, que extenderá su influencia por toda Europa

en este período bajomedieval.

Las gigas o "lyras" se tañían con arco, como ya hemos visto, pero también se utilizaba el punteo indistintamente. Esta alternancia de técnicas era frecuente en los países mediterráneos, donde la introducción de los cordófonos frotados no fue óbice para que se suprimiera el punteo.

En cuanto a los intérpretes de la giga, hay que destacar el predominio de los "elegidos" o los santos en los códices apocalípticos del s.X. En el s.XI hay cuatro ancianos del Apocalipsis, un rey-músico, tres juglares y tres juglaresas. En el s.XII aparece el rey David dos veces, mientras que los juglares ascienden a seis y los ancianos del Apocalipsis a ochenta y cinco. En el s.XIII sólo se encuentra uno de estos personajes junto a dos juglares, y en el s.XIV aparecen también en el pórtico de S. Martín de Noya. Los tres intérpretes del s.XV son dos ángeles y un niño.

Si nos detenemos ahora en la nomenclatura, conviene aclarar que es muy discutida y que existen diversas opiniones sobre ella. El término "lira" o "lyra" aplicado a este cordófono frotado de dorso abombado no ofrece ningún problema, pues incluso subsiste aún en el sudeste europeo para designar el mismo instrumento. Este nombre se conservó en Italia hasta el s.XVII para un tipo de violas con clavijero plano: las "lyras da braccio" y las "lyras da gamba". También Inglaterra durante el Renacimiento tuvo un "lyro-viol". Pero los obstáculos surgen con el vocablo "giga", que se ha querido homologar

tanto con la fídula, como con el rabel. Aparece por primera vez en el s.XII, en una fuente germana, "Judith", que describe la recepción hecha a un hombre distinguido. En uno de los versos se lee:

Mit Vigelen jauch mit Geigen (32)

Otra fuente coetánea también cita la giga junto con la fídula: "Ein Videlen... / alsus di geige wart bereit" (33). Tanto en las fuentes germanas como en otras nórdicas, los vocablos "fídula" y "giga" parecen referirse a cordófonos frotados sin especificar sus características. Este uso indiscriminado de estos dos nombres ha hecho que su identificación sea muy difícil (34). Sin embargo, en un período de la Edad Media, "giga" y "fídula" parecen ser dos tipos diferentes de cordófonos frotados: el primero, con caja abultada y el segundo, con caja plana. Actualmente, en Alemania se utiliza "geige" para designar el violín, mientras que en los países nórdicos han preferido "fidel" para el mismo instrumento (35).

Por el contrario, la literatura francesa muestra la giga y la fídula como instrumentos diferentes. Así, por ejemplo, en el "Lai de l'Oiselet" se dice: "gigue, ne harpe ne vièle". Multitud de poemas de los ss. XII al XIV citan la giga y la "vièle" conjuntamente: el poema "Bruto" de Norman Wace, el de "Erec y Enide" de Chrétien de Troyes, el poema provenzal "Flamenca" de Guiraud de Cabrera, el de "Cléomadès" de Adenet le Roi, "La Bataille des Septs Arts", el "Roman de la Poire", "Le Lucidaire", "La Prise d'Alexandrie" de Guillaume de

Machault, etc. (36). Juan de Garlandia en 1230, en su diccionario habla de la giga como de un instrumento músico: "guigue est instrumentum musicum et dicitur gallice gigue", pero no especifica su naturaleza. H. Panum (37) la identifica con el rabel, pues su nombre sugería un instrumento de caja abultada, opinión que es seguida por K. Geiringer (38), J. Montagu (39) y S. Marcuse (40), mientras que Th. Gerold (41) la considera como un tipo más pequeño de "vielle", diferente de la "lyra", lo mismo que sugieren Bragard y De Hen (42). Las dos primeras autoras basan su afirmación en el hecho de que los poemas franceses medievales citan la "gigue" o el "rebec" indistintamente, pero nunca los dos juntos, excepto en el poema "Cléomadès" de Adenet le Roi (s.XIII). Esto no es totalmente válido, porque Guillaume de Machault en su "Prise d'Alexandrie" (s.XIV) nombra las "rubebes" y las "guigues", además de las "vièlles". Por su parte Bachmann (43) y J. M. Lamaña (44) piensan que la giga era un tipo de cordófono frotado, piriforme, con tres cuerdas y clavijero plano, circular o romboidal y que, por lo tanto, se correspondía con la "lyra" griega. Nosotros creemos que esto es cierto, pero sólo para el período de los ss. XII y XIII, pues el nombre "gigue" surge por primera vez en el s.XII, como anteriormente dijimos, y ya en el s.XIV lo vemos señalando al rabel en un tratado holandés de Astrología (Biblioteca Británica, Sloane 3983, fol. 13). Efectivamente, la "lyra" bizantina penetró muy temprano en la Europa Central, como lo demuestra el poema de Ottfriend en el s.IX, ya ci

tado. Cuando llegó allí, procedente de Bizancio y de los países balcánicos, aún no tenía arco, pero sus características formales estaban ya definidas. Como todo laúd corto, su caja piriforme se adelgazaba para configurar el corto mástil, pero su clavijero, en lugar de ser doblado hacia atrás como en el "rabâb", era plano con clavijas frontales o posteriores, por influencia de los pueblos de la zona norte del Asia occidental y central, tipo éste de sujeción de las cuerdas que luego habrían de utilizar los turcos. Esta forma de clavijero ya la habíamos visto en determinados laúdes de largo mástil, que, procedentes del Turquestán, habían sido introducidos en Europa en la época carolingia y que aún perviven en algunas regiones de Yugoslavia. Además, si comprobamos que el "rabé morisco" o "rabâb", con su clavijero doblado hacia atrás, nunca penetró en Europa, y que el rabel, fruto de la fusión de la "lyra", del "rabé morisco" y de la "mandora", no fue introducido hasta fines del s.XIII, hemos de convenir que el vocablo "gigue", cuando nació en el s.XII, o quizás antes, designaba a la "lyra", único cordófono frotado que existía aparte de las fídulas. Este hecho lo corrobora la gran cantidad de muestras iconográficas de la "lyra" existentes en todos los países de la Europa occidental en los ss. XI, XII y XIII, junto a las variadas citas en la poesía coetánea. Pero un siglo después, cuando ya la "lyra" había desaparecido del instrumentario europeo y quedaba relegada a algunos países de la Europa oriental como instrumento popular, el nombre de "giga" pasó a designar un cordófono de arco seme-

jante, con contorno piriforme y dorso abombado, como era el rabel, pero que ya poseía un clavijero en forma de hoz, propio del área islámica.

En España aparece citada la giga solamente en los poemas del "Mester de Clerecía" del s.XIII. Así, Gonzalo de Berceo la nombra en la estrofa 9 de "Los Milagros de Nuestra Señora" (Apéndice, pág. XX) y en la estrofa 176 del "Duelo de la Virgen" (Apéndice, pág. XXIII). El "Libro de Alexandre", a su vez, la coloca en la estrofa 1383 (Apéndice, pág. XVIII), que es la que contiene la mayor parte de los instrumentos citados por su autor. Por su parte, el "Libro de Apolonio" la introduce en la estrofa 184 (Apéndice, pág. XXV). Estas tres citas tienen de común el hecho de que la giga aparece siempre acompañada de la rota. ¿Se trataría de un acoplamiento corriente en la época? Indudablemente, el conjunto formado por un cordófono frotado y otro punteado era frecuente en el período medieval, como sucedía con la viola y el salterio o el arpa, pero en el "Libro de Apolonio" se plantea una disyuntiva entre utilizar la giga o la rota: "Que cantes huna laude en rota ho en gigua". Esto nos lleva a analizar otra posible denominación de la giga o "lyra" griega, que es la de rota. En este poema del "Mester de Clerecía" su autor parece identificar la giga con la rota, toda vez que ambos instrumentos servían para acompañar una "laude". Pero si en este verso la naturaleza de la rota es dudosa y no podemos asegurar que sea un cordófono frotado, queda suficientemente clara en un texto del comentarista Aloise de Lille (s.XIII),

perteneciente a su obra "De planctu naturae", donde se lee: "Lira est quodam genus cytharae vel fitola, alioquin de Roet", es decir, "la lira es un cierto género de cítara o de fídula, por otra parte de rota". Aquí vemos descrita la rota como un cordófono frotado que se corresponde con la "lyra" griega, que, al fin y al cabo, es un tipo de fídula. Otro texto, esta vez un vocabulario del s. XV (año 1419), identifica la rota con un cordófono frotado, de dorso abombado y perfil piriforme, como es la rubeba o rabel: "Rott, Rubeba est parva figella" (45). Por tanto, hay que indicar que el término "rota" se utilizaba también para denominar, primero a la "lyra" o giga, y luego al rabel, es decir, cordófonos frotados de tamaño pequeño y poco número de cuerdas. Como vemos, algunos términos organográficos a lo largo de la Edad Media tenían una significación muy amplia y se aplicaban a distintos instrumentos, como es el caso de la rota (cfr. cap. de la rota).

En el s. XIV el poema "Una Coronación de Nuestra Señora" de Fernán Ruiz de Sevilla, contenido en el Cancionero de Ramón de Llabia, cita la "lyra" junto a la vihuela, lo que nos induce a pensar que se trataba de la "lyra" griega o giga, cuya imagen sólo se ve ya esporádicamente en las obras de arte.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO X

Gerona

Folio 18 del Beato de Gerona. Museo Diocesano nº 100 (olim Archivo,7). Giga con caja piriforme prolongada en un cuello largo. El clavijero es sólo un pequeño ensanchamiento de éste. Posee dos cuerdas, tres clavijas frontales y dos laterales. El final de la caja tiene tres pequeños lóbulos y en el central se sujetan las cuerdas. Carece de orificios tornavoces. La sostiene un santo. (fig. 156). Tomado de H. ANGLES, La Música a Catalunya fins al segle XIII, lám. de la pág. 99. Este autor le da el nombre de "rubeba".

Folios 189v y 190 del Beato de Gerona (estilo mozárabe). Museo Diocesano nº 100 (olim Archivo,7). Gigas con cajas piriformes prolongadas en un cuello alargado, siendo el clavijero sólo un pequeño ensanchamiento de éste. Sólo tienen dos cuerdas y dos clavijas posteriores. Carecen de orificios tornavoces. Hay nueve instrumentos semejantes en esta doble página sostenidos por santos en la "Adoración del Cordero Místico". Tomado de J. CAMON AZNAR El Beato de Gerona, en Rev. "Goya" nº 128, Madrid, 1975, pág. 76

Folios 189 v. y 190 del Beato de Gerona (estilo mozárabe). Museo Diocesano nº 100 (olim Archivo,7). Gigas (?) con cajas ovales que se prolongan en la parte inferior por una especie de palo por donde los santos sostienen .

el instrumento. En la parte superior poseen unos clavijeros triangulares con tres clavijas, unidos a la caja por una pieza circular. Sólo tienen dos cuerdas y carecen de orificios tornavoces. Hay siete instrumentos semejantes en esta doble página que representa la "Adoración del Cordero Místico". (fig.261) Tomado de J.CAMON AZNAR, El beato de Gerona, op. cit. pág.76

Madrid

Folio 117 del Beato de El Escorial (Real Biblioteca, § II 5, expuesto actualmente en la Biblioteca de Impresos vit. 7) Giga de perfil con caja piriforme y abombada, mástil corto, clavijero circular y una sola cuerda. Un santo frota con un arco curvo su única cuerda en la posición oriental. (fig.262b) Tomado de R.PERALES DE LA CAL, Del Ars Antigua al Renacimiento en España, Ed.Nacional, Madrid, 1979, pág. 31

Folio 122 v. del Beato de El Escorial (Real Biblioteca § II 5, expuesto actualmente en la Biblioteca de Impresos, vit. 7) Gigas de perfil con cajas abultadas, mástiles cortos, clavijeros circulares con una clavija, dibujados de frente. En este folio hay siete instrumentistas con cordófonos semejantes sostenidos con la mano izquierda en posición vertical al estilo de Oriente. Sólo uno frota las cuerdas con un arco de escasa curvatura, cuatro los pulsan con uno o dos dedos y los dos restantes colocan la mano completa sobre las cuerdas para apagar sus vibraciones. Están tocados en la posición oriental. Tomado de R.PERALES DE LA CAL, op. cit. págs. 22 y 23. (ver fig. 262 a).

SIGLO XI

Burgos

Capitel del claustro del Monasterio de Sto. Domingo de Si los (estilo románico). Giga con caja piriforme prolongada en un corto mango que finaliza en un clavijero romboidal. Posee dos oídos semicirculares, tres cuerdas y un pequeño cordal rectangular. La sostiene un anciano del Apocalipsis. No se ve el arco. I. V.

Capitel del claustro del Monasterio de Sto. Domingo de Si los (estilo románico). Giga con caja escafoide muy estilizada que se prolonga en el mango, clavijero pentagonal con tres clavijas, tres cuerdas y cordal trapezoidal. La tañe un anciano del Apocalipsis con un arco curvo en la posición europea (fig. 69). I. V.

Capitel del claustro del Monasterio de Sto. Domingo de Si los (estilo románico). Giga con caja piriforme muy estrecha prolongada en el cuello. No se aprecia el clavijero. Parece que tiene tres cuerdas. La tañe un anciano del Apocalipsis con un arco curvo al estilo europeo. I. V.

León

Relieves en la enjuta derecha del arco de la Portada del Cordero en la Iglesia de S. Isidoro (estilo románico). Giga con la caja escafoide prolongada en el mango que finaliza en un clavijero romboidal. Posee dos cuerdas y carece de orificios tornavoces. La tañe un juglar junto a un grupo de músicos con un pequeño arco curvado y en la posición europea (fig. 67). I. V.

Relieves en la enjuta derecha del arco de la Portada del Cordero en la Iglesia de S. Isidoro (estilo románico). Giga con caja escafoide prolongada en un largo mástil, clavijero circular, dos pequeños oídos semicirculares y dos cuerdas que van sujetas al final de la caja. La tañe un juglar con un arco de mango en la posición europea. El arco lo sostiene con la mano izquierda. I. V.

Medallón en la enjuta derecha del arco de la Portada del Cordero en la Iglesia de S. Isidoro (estilo románico). Giga con caja escafoide prolongada en un corto cuello que finaliza en un clavijero romboidal. Posee dos cuerdas y carece de oídos. La tañe una juglaresa con un arco de mango en la posición europea. I. V.

Medallón en la enjuta izquierda del arco de la Portada del Cordero en la Iglesia de S. Isidoro (estilo románico). Giga con caja escafoide prolongada en un cuello muy largo, clavijero romboidal, dos cuerdas sujetas al final de la caja y dos oídos semicirculares. La tañe una juglaresa con un arco curvo en la posición europea. I. V.

Relieves en la enjuta derecha del arco de la Portada del Cordero en la Iglesia de S. Isidoro (estilo románico). Giga con caja escafoide prolongada en un largo mástil, clavijero circular, dos oídos semicirculares y dos cuerdas sujetas al final de la caja. La tañe un rey con un arco de mango en la posición europea (fig. 68). I. V.

SIGLO XII

Asturias

Capitel del interior de la iglesia parroquial de S. Juan de Amandi (estilo románico). Giga con caja piriforme muy estilizada que se prolonga en el cuello. Posee un pequeño estrangulamiento antes de llegar al clavijero. Este es independiente y circular con tres clavijas. Tiene un pequeño cordal triangular y tres cuerdas. Carece de oídos. La tañe un juglar a la manera europea con un arco recto que se curva en su final (lám. 8) I. V.

Barcelona

"Ancianos del Apocalipsis". Pinturas al fresco procedentes de S. Quirze de Pedret (estilo románico, finales del s. XI o principios del s. XII). Actualmente en el Museo de Arte de Cataluña. Giga con caja piriforme prolongada en un largo cuello, clavijero circular con tres clavijas, el mismo número de cuerdas sujetas a un botón en la parte inferior de la caja y cuatro pequeños oídos circulares. Hay varios instrumentos semejantes sostenidos por ancianos del Apocalipsis (fig. 160) I. V.

Burgos

Inicial en el fol. 141 de una Biblia románica. Biblioteca Provincial. Giga con la caja piriforme prolongada en un corto mango, clavijero circular con tres clavijas en cruz insertas lateralmente, tres cuerdas y cordal rectangular. Carece de oídos. La tañe un juglar con un arco curvo. (fig. 70) I. V.

Archivolta de la portada de la iglesia de Moradillo de

Sedano (año 1188, estilo románico). Giga con caja piri -
forme prolongada en un corto mango que finaliza en un
clavijero romboidal con una clavija. No se aprecian más
detalles. La tañe un anciano del Apocalipsis (8º dcha.)
con arco recto, a la manera oriental. Tomado de J. PEREZ
CARMONA, Arquitectura y escultura románicas en la pro -
vincia de Burgos. Publicaciones del Seminario Metropoli-
tano de Burgos. Burgos 1959, lám. 23, fig. 60-61

Archivolta de la portada de la iglesia de Moradillo de
Sedano (año 1188, estilo románico). Giga con caja piri -
forme prolongada en un mango corto y clavijero romboidal
No se aprecian más detalles, pues el relieve está muy
desgastado. La tañe un anciano del Apocalipsis con un ar
co curvo a la manera europea. I. V.

La Coruña

Jamba izquierda de la Puerta de las Platerías (estilo ro
mánico, año 1103). Giga con caja piriforme prolongada en
un largo mástil, clavijero romboidal con tres clavijas,
el mismo número de cuerdas, pequeño oído circular y ar
tístico cordal. La tabla de armonía está dividida en dos
por una línea transversal. Como adorno tiene una línea
incisa paralela a todo el borde de la tapa. La tañe el
rey David con un arco curvo en la posición europea (lá -
mina 11) I. V.

Gerona

Faja superior de la Portada del Monasterio de Sta. María
de Ripoll (estilo románico). Gigas con cajas piriformes
o escafoides, prolongadas en un corto mango, clavijeros

circulares o romboidales y dos oídos semicirculares. Hay veinticuatro instrumentos sostenidos por ancianos del Apocalipsis, algunos de ellos llevan como adorno una línea incisa paralela al borde de la tapa. Las cuerdas no están grabadas (láms. 17 y 18) I. V.

Parte inferior del paramento lateral izquierdo de la Portada del Monasterio de Sta. María de Ripoll (estilo románico). Giga con caja piriforme prolongada en un corto mango, clavijero romboidal, dos oídos semicirculares y tres cuerdas. La tañe un juglar con un arco de mango a la manera europea (lám. 19) I. V.

Parte superior del paramento lateral izquierdo de la Portada del Monasterio de Sta. María de Ripoll (estilo románico). Giga con caja piriforme prolongada en un corto mango, clavijero circular y dos oídos semicirculares. No se aprecian más elementos. La sostiene en la mano derecha un anciano. I. V.

Logroño

Capitel de la girola de la iglesia de Sta. Domingo de la Calzada (estilo románico). Giga con la caja escafoide prolongada en un corto mástil que finaliza en un clavijero romboidal. Posee cinco cuerdas, un cordal rectangular y dos pequeños oídos semicirculares. Son dos instrumentos iguales los que hay en este relieve, sostenidos por ancianos del Apocalipsis con una mano, mientras en la otra portan una copa. No aparece el arco (fig. 158) I. V.

Navarra

Capitel del ábside de la iglesia del Cristo de Catalain (estilo románico). Giga con caja piriforme prolongada en el mástil y clavijero romboidal. El relieve está muy retocado y no se aprecian más elementos. La tañe un rey que al parecer púntea sus inexistentes cuerdas. I. V.

Archivolta de la Portada de la iglesia de S.Miguel de Estella (estilo románico). Giga con la caja en forma de bag to, con costados rectos, prolongada en el cuello, clavije ro romboidal con tres clavijas, el mismo número de cuerdas que se sujetan a la parte inferior de la caja. La tañe un anciano con arco curvo a la manera europea (fig. 72). Tomado de H.NICKEL, Beitrag zur Entwicklung der gitarra in Europa, Haimhausen 1972, lám. 94

Archivolta de la Portada de la Iglesia de S.Miguel de Estella (estilo románico). Giga con caja piriforme y costados rectos, clavijero trilobulado, tres cuerdas y cordal trapezoidal. Carece de oídos. La tañe un anciano del Apocalipsis con un arco curvo (fig. 73). Tomado de H.NICKEL, op. cit., lám. 94

Pontevedra

Archivolta de la Portada de la iglesia del Monasterio de S.Lorenzo de Carboeiro (estilo románico). Gigas con cajas piriformes prolongadas en un corto cuello, clavijeros rom boidales con tres clavijas y el mismo número de cuerdas. Carecen de oídos. Hay cuatro instrumentos semejantes punteados por ancianos del Apocalipsis (1º izq., 6º izq., 6º dcha., 9º dcha.) (lám. 21) I. V.

Santander

Capitel derecho en la ventana interior del ábside de la iglesia de Sta. María de Yermo (finales del s. XII, estilo románico). Giga con caja piriforme prolongada en un corto cuello, clavijero circular y tres cuerdas. Carece de oídos. La tañe un juglar con un arco de mango en la posición europea. Tomado de M. A. GARCIA GUINEA, El románico en Santander, vol. I, Ed. de Librería Estudio, Santander 1979, pág. 407, fig. 433

Canecillo del muro sur de la iglesia de Sta. María de Yermo (finales del s. XII, estilo románico). Giga con caja piriforme prolongada en un corto mango, clavijero romboidal, cordal trapezoidal, dos oídos semicirculares y tres cuerdas. La tañe un juglar con un arco de mango en la posición europea. Como adorno posee una línea incisa paralela al borde de la tapa. Tomado de M. A. GARCIA GUINEA, op. cit., vol. I, pág. 392, fig. 392 y 394

Soria

Archivolta del Pórtico de Sto. Domingo (estilo románico). Hay dos gigas, una con la caja piriforme y la otra con la caja escafoide. Ambas poseen tres cuerdas, pequeño cordal trapezoidal, dos oídos semicirculares y clavijeros romboidales. Las sostienen ancianos del Apocalipsis (4º izq. y 9º izq.) (lám. 23) I. V.

Zamora

Archivolta de la Portada Septentrional de la Colegiata de Sta. María de Toro (estilo románico). Giga piriforme

con el final de la caja trilobulado y tres cuerdas. No se ve el claviijero ni el arco. La tañe un anciano del Apocalipsis (12ª dcha., fig. 270). Tomado de G. RAMOS DE CASTRO, El arte románico en la provincia de Zamora. Excma. Diputación Provincial de Zamora, Zamora 1977; lám. CCLVII 458.

Zaragoza

Capitel de la nave de la Iglesia de Sta. María de Uncagtillo (estilo románico). Giga con caja piriforme prolongada en el cuello, claviijero romboidal, cordal trapezoidal muy alargado y decorado con puntos, dos oídos en forma de C, puente y tres cuerdas. No se ve el arco. Lo sostiene un juglar (fig. 269). Tomado de A. CANELLAS-LOPEZ y A. SAN VICENTE, Aragón roman, Zodiaque, la nuit des temps, 1971, lám. 143.

Italia

Folios 136 v. y 137 del Beato de Turín, copia hecha en el año 1100 del Beato de Gerona. Biblioteca Nacional de Turín. Gigas con cajas piriformes que se adelgazan para configurar el mango y claviijeros romboidales. En las partes inferiores de las cajas hay unos elementos triangulares unidos a dichas cajas por medio de unas piezas circulares. No se han pintado las cuerdas, pues sólo tienen delineadas las siluetas. Las sostienen santos en la "Adoración del Cordero Místico" (fig. 263). A.F.A.L.

Folio 73 v. del Beato de Turín, copia hecha en el año 1100 del Beato de Gerona. Biblioteca Nacional de Turín.

Gigas con cajas piriformes prolongadas en un largo cuello, clavijeros romboidales con seis clavijas, tres cuerdas que se sujetan a un botón en el final de la caja y dos líneas transversales que indican el puente. Carecen de oídos. Hay dieciséis instrumentos semejantes en esta miniatura tañidos por ancianos del Apocalipsis junto al Cordero Místico. Tres de ellos son tocados con un arco curvo a la manera europea, mientras que los trece restantes son simplemente mostrados (fig. 264). Tomado de J. CAMON AZNAR, Pintura medieval española, en "Summa Artis" XXII, Espasa-Calpe, Madrid 1966, lám. II.

Folio 77 del Beato de Turín, copia hecha en el año 1100 del Beato de Gerona. Biblioteca Nacional de Turín. Gigas con cajas piriformes prolongadas en un largo cuello, clavijeros romboidales, tres cuerdas que se sujetan a un botón en el final de la caja y dos líneas transversales que indican el puente. Carecen de oídos. Hay seis instrumentos semejantes en esta miniatura, sin arco, sostenidos por ancianos del Apocalipsis. A.F.A.L.

Folio 142 del Beato de Turín, copia hecha en el año 1100 del Beato de Gerona. Biblioteca Nacional de Turín. Tres gigas con las cajas piriformes prolongadas en un largo cuello y tres cuerdas, sujetas, en dos de ellas, a un botón en la parte inferior de la caja, mientras que en la tercera giga van anudadas a un cordal triangular. Cada instrumento posee un clavijero diferente: circular, en forma de cono truncado con los lados curvos y romboidal. Una línea transversal separa el mástil del clavijero. Ca

recen de oídos. Son pulsados por santos con los dedos (figs. 265, 266 y 267). A.F.A.L.

SIGLO XIII

Barcelona

Friso alto de la sala de un castillo, que procede posiblemente del castillo de Urgellet (año 1200). Museo de Arte de Cataluña. Giga con la caja piriforme prolongada en un corto cuello, clavijero romboidal con seis clavijas, cuatro cuerdas y cordal rectangular con los lados mayores cóncavos, sujeto por dos cuerdas a la parte inferior de la caja. Carece de oídos. La tañe un juglar con un arco curvo a la manera europea (fig. 268). I. V.

Burgos

Archivolta de la portada de la Iglesia de Sasamón (estilo gótico). Giga con la caja piriforme prolongada en un largo cuello que finaliza en un clavijero romboidal con dos clavijas. Parece que tiene un orificio circular central. La tañe un anciano del Apocalipsis con plectro (3ª dcha.). No se ven las cuerdas (fig. 168). I. V.

La Coruña

Ménsula del salón del palacio del arzobispo Gelmírez (protogótico, 1ª mitad del S.XIII). Santiago de Compostela. Giga con caja piriforme prolongada en un mango corto, clavijero circular con cuatro clavijas, cordal trapezoidal alargado y cinco cuerdas. Carece de orificios tornavoces. La tañe un juglar a la manera oriental con un arco recto, que se curva en un extremo (fig. 71). To

mado de J. SUBIRA, Historia de la Música española e hispanoamericana, Ed. Salvat, Barcelona 1963, pág. 85.

Lérida

Capitel del claustro de la Catedral de Seo de Urgel (estilo románico). Giga con caja piriforme, mango corto y clavijero circular. Posee dos cuerdas y un cordal trapezoidal. Carece de oídos. La tañe un juglar con un arco curvo a la manera oriental. Tomado de H. ANGLES, op. cit. lám. de la pág. 91.

SIGLO XIV

La Coruña

Archivolta de la portada de la Iglesia de S. Martín de Noya (estilo gótico, influencia compostelana). Gigas con cajas piriformes que se prolongan en un cuello delgado, poseen clavijeros romboidales, cordales trapezoidales y tres cuerdas. Aparecen dos instrumentos iguales en este pórtico y ambos son tañidos por ancianos del Apocalipsis, uno de ellos con plectro. Tomado de M. GONZÁLEZ GARCÉS, La Coruña, Ed. Everest, León 1968, pág. 159.

SIGLO XV

Barcelona

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre tabla del maestro de Montesión (estilo gótico internacional). Colección Mateu. Giga con caja piriforme prolongada en un largo cuello, clavijero circular, tres cuerdas y un pequeño cordal trian

-gular. La tabla de armonía está dividida en dos por una línea transversal. Carece de oídos. La tañe un ángel con un arco curvo. (fig. 108) I. V.

Cáceres

Orla de una página miniada de un Cantoral: "In festo Sancti Jacobi" Monasterio de Guadalupe. Giga con caja piriforme prolongada en un mango corto, clavijero circular y un oído circular en la tapa. No se aprecian más detalles. La tañe un niño con un arco curvo. I. V.

Vizcaya

Relieve de una cruz de término. Museo de Bilbao. Gigas con cajas escafoides, un mango corto y clavijeros circulares. Sólo se aprecian sus siluetas. Son tañidos por ángeles con arcos curvos a la manera europea. I. V.

EL RABE MORISCO

Etimología.— El término "rabé" deriva del árabe "rabab", 'instrumento de cuerdas frotadas'. Aunque Corominas (46) da como primera documentación el "Libro de Buen Amor" del Arcipreste de Hita (s.XIV), lo cierto es que ya había sido citado en la segunda mitad del s.XIII por Fray Juan Gil de Zamora en su "Ars Musica". Con la expresión "rabé morisco", empleada por Juan Ruiz, se designa durante los ss. XIV y XV al "rabāb" árabe, mientras que el simple vocablo "rabé" servía para nombrar al nuevo instrumento que, nacido en el s.XIII como fusión de la "lyra" griega, la mandora y el "rabé morisco", habría de ser denominado "rabel" y del que hablaremos en el apartado siguiente.

En catalán aparecen los términos "rabeu" o "rabeu moresch"; en francés "rebane".

Estructura.— El "rabé morisco" era un laúd corto al que se le añadió el arco a fines del primer milenio. Tenía, por consiguiente, las características del laúd, aunque sufrió pequeñas modificaciones al introducirse la nueva técnica. Este instrumento conservó siempre en España los rasgos del "rabāb" árabe, hasta que desapareció al término del s.XV de nuestro instrumental.

El "rabé morisco" tenía una caja de resonancia delgada y estrecha que se prolongaba en el mango, configurando así una clava o basto de costados rectos y dorso abombado. Estaba realizado en un solo bloque de madera.

Una línea transversal dividía la tabla de armonía en dos partes, quedando cada una en un nivel diferente. La parte cercana al clavijero era de madera o metal, cobre generalmente, mientras que la otra sección, que recubría el extremo más ancho de la caja, era de piel. Esta última estaba tendida a una altura inferior con relación a la primera y el perfil del instrumento adquiría una amplia curva en el final de la caja.

El clavijero era plano, doblado hacia atrás, y con figuraba con el mástil un ángulo recto; las clavijas se insertaban lateralmente en él. Las dos cuerdas de que estaba provisto este instrumento se sujetaban por un extremo a las clavijas y por el otro a un botón en la parte inferior de la caja. Sólo en algunos casos se anudaban a una varilla-puente. Estas cuerdas eran de tripa y tan gruesas como las de un violoncello. Sobre la tabla de armonía de piel se colocaba un pequeño puente recto. En cambio, en la sección metálica, o de madera, se abrían orificios tornavoces, en forma de roseta, en número de dos o tres (roseta de tres pasos) y, a veces, hasta cuatro. Sin embargo, en muchas ocasiones, el "rabé morisco" carecía de oídos. El modo de tocar este cordófono frotado era siempre el "oriental", apoyado sobre las rodillas si el instrumentista estaba sentado. También se podía tocar de pie, sosteniendo el instrumento con la caja hacia abajo, ya que era muy ligero.

Origen y evolución.— El "rabé morisco" tiene su origen en el laúd corto, como ya hemos dicho, y conserva mu

chos de sus rasgos estructurales, como la forma de la caja y el clavijero, el tipo de sujeción de las cuerdas y la división de la tabla de armonía, aunque en el laúd no estaban a diferente nivel las dos partes. Sin embargo, el "rabé morisco" tiene menos cuerdas que el laúd, posee un puente y el número de rosetas es mayor que el de este instrumento. La roseta, propia de los cordófonos punteados, revela claramente el origen del rabé. Si lo comparamos con los laúdes cortos de los ss. X y XI, veremos que su semejanza es evidente. Recordemos el esculpido en un púlpito de S. Leonardo en Arcetri, Florencia (47) y los dibujados en el fol. 87 del Beato de Magius, de la Pierpont Morgan Library, ms. 644 (figs. 215 y 216) y también en el fol. 142 del Beato de la Biblioteca de Turín.

En el s.X al laúd corto se le aplicó el arco en el próximo Oriente, convirtiéndose, de este modo, en el "rabāb". Ya el nombre existía dos siglos antes, pues un manuscrito árabe lo menciona en relación con un laúd escafoide punteado. Hay que indicar que el nombre "rabāb" también sirvió para designar a una fídula de pica, tal y como la describe Al-Farabí en el s.X. Su forma era parecida al "tūnbur" del Khurasan, es decir, un laúd de largo mástil, con caja piriforme y una o dos cuerdas afinadas a la distancia de una 2ª, una 3ª, una 4ª o una 5ª, y carente de trastes. Todavía hoy en el norte de Africa, Siria e Iraq sobrevive la denominación de "rabāb" para una fídula de pica, con una caja cuadrangular o rómbica, ensartada por un palo y parche de piel. Si tiene una cuerda se llama "rabāb assa'ir" o 'violín de poeta' y se

emplea para acompañar las narraciones de los recitados populares. Cuando tiene dos cuerdas se llama "rabāb al-moganni" o "violín de cantante", pues acompaña las canciones (48).

Vemos, pues, que el término "rabāb" en los países islámicos es muy amplio, ya que incluso en el norte de la India, Afganistán y meseta de Pamir, un laúd punteado de contorno ahusado y perfil partido se designa con un nombre de raíz semejante: "rabōb".

El laúd corto provisto de arco o "rabāb", debido a las migraciones islámicas, viajó hacia el este y el oeste. S. Marcuse (49) lo identifica con la "lyra" griega, basándose en el testimonio del persa ibn-Khurdadhbīb que en el s. IX dice que la "lura" de los Rumi era semejante al "rabāb" de los árabes y en un glosario latino-árabe que, dos siglos después, explica que el "rabāb" es como una "lyra". Nosotros no compartimos esta opinión, porque, aunque existen entre ellos semejanzas evidentes (los dos son laúdes cortos provistos de arco, con el mástil como prolongación de la caja), también se aprecian diferencias. Mientras los griegos prefirieron la caja piriforme y el clavijero plano con clavijas posteriores, influidos por el área asiática septentrional, los árabes conservaron el pequeño instrumento en forma de basto con clavijero doblado hacia atrás, propio de las regiones meridionales asiáticas. La diferencia es patente también en los oídos: los árabes conservaron los rosetones propios de los instrumentos punteados, mientras que los bizantinos convirtieron el oído circular central en dos semicirculares para colocar en medio el puente.

Así pues, el "rabāb" penetró en España con los musulmanes, pero la fecha de su introducción es dudosa. J.M. Lamaña (50) y S. Marcuse (51) la adelantan a los siglos X y XI, respectivamente, pero los testimonios tanto iconográficos como literarios no aparecen sino en el s.XIII. Efectivamente, Juan Gil de Zamora en el capítulo XV de su "Ars Musica" (Apéndice, pág. XXIX) nos explica que tanto el "rabé" como el "canon", el "medio canon" y la "guitarra" fueron inventados en último lugar con respecto a los instrumentos de la Antigüedad, refiriéndose probablemente a su reciente introducción en tierras hispánicas. No cabe duda de que los restantes instrumentos ("canon", "medio canon" y "guitarra") aparecieron hacia el s.XII en el instrumentario medieval hispánico, como ya hemos visto, por lo tanto, sospechamos que con el "rabé" ocurrió lo mismo. Incluso la grafía dudosa "rabr" así lo hace suponer.

En cuanto a las fuentes iconográficas, vemos que no podemos ir más allá del s.XIII. Aunque J. Montagu (52) señala que el instrumento que tañe un músico a los pies del rey David en el folio 21 v. del Salterio de York, fechado en el año 1175 (Biblioteca de la Universidad de Glasgow, Hunterian 229), es un "rebec" y H. Panum (53) piensa, asimismo, que los instrumentos del salterio de Soignies (Hainaut) del s.XI, de la Biblioteca de la Universidad de Leipzig (54), son "rabāb", nosotros creemos que son "lyras" griegas por varias razones: la caja de estos instrumentos es piriforme, el clavijero es plano, oval en el primero y circular en los dos últimos, poseen

cordal, el número de cuerdas es de tres y se tocan en la posición europea. Además, los instrumentos del Salterio de Soignies tienen dos oídos en forma de C y cuatro pequeños circulares, y no los seis circulares que dibuja H. Panum en su obra. Todas estas características apuntan a la "lyra" griega y no al "rabāb".

Por lo tanto, y mientras no se encuentren nuevos testimonios iconográficos que demuestren lo contrario, tenemos que señalar que fue en el s. XIII cuando el "rabāb" se manifestó por primera vez en las fuentes plásticas. Quizás, su introducción en España no estaba muy lejana.

En esta centuria sólo aparece cuatro veces: en la portada de la iglesia de Sasamón (Burgos) y en los códices de las Cantigas T I 1 y b I 2 de la Biblioteca del monasterio de El Escorial (fig. 142 y lám. 36 respectivamente). En el último códice y en la Cantiga nº 110 se muestran dos instrumentos pequeños con la tapa dividida en dos secciones, con dos cuerdas que se sujetan a la parte inferior de la caja después de pasar por un pequeño puente y con rosetones en la parte de madera de la tapa armónica. Son tañidos con un arco curvo, apoyándolos sobre una rodilla. Uno de ellos posee trastes. La introducción de este último elemento podría ser debido al desconocimiento organográfico del miniaturista, ya que este instrumento carecía de trastes.

El instrumento dibujado en la Cantiga C del códice T I 1 tiene varios dibujos en la parte superior de la tapa, lo que hace suponer que fuera metálica y aquéllos

estuvieran grabados. En la parte inferior se vislumbra un rosetón.

En los siglos XIV y XV aumenta el número de representaciones del "rabé morisco". En la primera centuria nos encontramos con siete, mientras que en la segunda con dieciocho, lo que demuestra que aún se seguía utilizando, a pesar de que Lamaña (55) afirma que su uso no duró más allá del año 1400. Su forma y su estructura no han variado apenas en estos tres siglos bajomedievales, si bien se pueden apreciar pequeñas diferencias morfológicas en las imágenes, como el aumento del número de cuerdas. Cinco instrumentos tienen tres cuerdas, quizá, por imitación del rabel. Son los que se encuentran en el tríptico-relicario del Monasterio de Piedra, actualmente en la Academia de la Historia (lám. 58); en la tabla de "La Virgen con el Niño" del retablo de Sta. Ana del Maestro de los Perea, en la Colegiata de Játiva (fig. 149); en la tabla anónima "La adoración de los ángeles a la Virgen" en la Catedral de Valencia; en la tabla central del "Retablo de la Virgen" del círculo de Nicolau Marçal de Sax del Museo de Bellas Artes de Valencia (lám. 112) y en la tabla de "La Virgen con el Niño" del Maestro de Paluenda del Museo Paricel de Sitges (lám. 76).

De los "rabés moriscos" de este período, sólo uno presenta cuatro cuerdas, probablemente por ignorancia del artista. Es el que se encuentra en la tabla de "La Virgen con el Niño" del Maestro de Lanaja del Museo Lázaro Galdiano (fig. 147).

Aunque en la mayoría de los instrumentos las cuer-

das se sujetaban a un botón en la parte inferior de la caja, después de atravesar el puente, existen siete ejemplares que utilizan una varilla-puente, donde se anudan las cuerdas.

La tabla de armonía está dividida en dos secciones en la mayor parte de los "rabés moriscos", pero hay algunos que no tienen esta división, como el de la pintura de "La Virgen con el Niño" del Maestro de los Perea de la Catedral de Játiva (fig. 149), que incluso posee cuatro pequeños oídos junto a la varilla-puente, o el del "Retablo de la Virgen" del círculo de Nicolau-Marçal de Sax del Museo de Bellas Artes de Valencia (lám. 112). Este último instrumento presenta dos pequeños oídos en forma de C como los de las vihuelas de arco, hecho insólito en este tipo de cordófono islámico.

Otro rasgo original lo vemos en el clavijero del "rabé morisco" pintado por el Maestro de Maluenda en su tabla de "La Virgen con el Niño" del Museo Maricel de Sitges (lám. 76). El clavijero aquí no está doblado hacia atrás, sino que es continuación del mástil y termina en una talla de cabeza de animal. ¿Influencia del rabel? Si lo fuera, habría que especificar que le falta la forma curvada del clavijero de éste.

Por último, hay que destacar que el "rabé morisco" conservó siempre el estilo oriental para ser tañido y el arquillo curvo que frotaba sus cuerdas.

En cuanto a los intérpretes de este cordófono, plasmados en las obras de arte, vemos que en el s. XIII hay un anciano del Apocalipsis y tres juglares; en el

s.XIV este último personaje sólo aparece una vez y dos en la centuria siguiente, mientras que los ángeles son seis en el s.XIV y dieciséis en el s.XV.

Las dos cuerdas del "rabé morisco" estaban afinadas a la distancia de una quinta y la más grave era un bordón. Por lo tanto, se trataba de un instrumento con pocas posibilidades musicales y se empleaba en la música popular como acompañamiento de la danza.

Las citas literarias y documentales del "rabé morisco" son escasas. En el s.XIV el Arcipreste de Hita lo nombra en la estrofa 1204 de su "Libro de Buen Amor" formando conjunto con dos instrumentos punteados: el "medio canno" y el arpa (Apéndice, pág. XL) fue Juan Ruiz quien le aplicó el calificativo de "morisco" para denotar su procedencia y diferenciarlo así del "rabé" (rabel).

Por otra parte, en las listas de juglares de la corte aragonesa encontramos en 1313 a "Sarracelio de Xativa, jutglar de rabeu morisch" y en 1337 a "Halezi - gua, moro, juglar, tocador de rabeu" (56). Esto demuestra que los tañedores en aquella época eran, al igual que el instrumento, moriscos.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XIII

Burgos

Archivolta de la portada de la Iglesia de Sasamón (estilo gótico). Rabé morisco con dos cuerdas y un pequeño puente. No se aprecia el clavijero, porque el relieve está deteriorado. Lo tañe un anciano del Apocalipsis (8ª dcha.) al estilo oriental con un arco de mango. I. V.

Madrid

Miniatura de la Cantiga C de Alfonso X el Sabio. Códice T-I-1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Rabé morisco con la tapa dividida en dos mitades: la superior, que al parecer es metálica, tiene bellos dibujos grabados mientras que en la inferior se insinúa un orificio circular. No se aprecian las cuerdas. Lo tañe un juglar con un arco curvo en la posición oriental. (fig. 142) I. V.

Miniatura de la Cantiga nº 110 del códice b-I-2 de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Rabé morisco con dos cuerdas sujetas a la parte inferior de la caja, pequeño puente y la tabla dividida en dos mitades. Hay dos instrumentos semejantes en esta miniatura, pero que acusan pequeñas diferencias. El de la derecha tiene trastes, elemento éste no característico de este tipo de cordófono frotado, y en la tapa superior se abren dos rosetones de diámetro distinto. En cambio el instrumento de la izquierda

carece de trastes y en la tapa superior por encima del rosetón tiene cuatro puntos. Ambos son frotados, con un arquillo curvo, por juglares al estilo oriental (lám.36) Ribera (57) los llama "rabeles". H.Anglés (58) los denomina "rebáb" y los identifica con el "rabé morisco". Por su parte A.Salazar (59) los identifica con la "giga" del "Libro de Alexandre" y con el "rabé gritador" del Arcipreste de Hita. I. V.

SIGLO XIV

Barcelona

Peana bajo la talla de un obispo. Cátedra episcopal del coro de la Catedral (estilo gótico). Rabé morisco con dos cuerdas sujetas a un botón en la parte inferior de la caja y pequeño puente. Carece de oídos y la tabla no está dividida. Lo tañe un viejo juglar con un arco de mango al estilo oriental (lám. 48) I. V.

Castellón de la Plana

"La Virgen y el Niño" Tabla central del Retablo de la ermita de S.Roque de Jérica de Lorenzo de Zaragoza (estilo gótico-internacional, año 1395). Rabé morisco con la tapa dividida en dos mitades; la superior por su color más oscuro parece de madera. No se aprecian más elementos. Lo tañe un ángel con un arquillo curvo al estilo oriental. I. V.

Logroño

"La coronación de la Virgen" Retablo de S.Millán (estilo gótico). Museo provincial. Procede del monasterio de S.Millán de Suso. Rabé morisco con la tapa dividida en

dos mitades: la superior es de madera y la inferior de piel. El final de la caja se curva ligeramente hacia arriba. No se aprecian sus cuerdas, sólo tres clavijas laterales en el clavijero. Lo tañe un ángel con un arco curvo a la manera oriental (lám. 53) I. V.

"La Virgen y el Niño con ángeles músicos" Retablo de S. Millán (estilo gótico). Museo provincial. Procede del monasterio de S. Millán de Suso. Rabé morisco con dos cuerdas y la tapa dividida en dos mitades: la superior es de madera y la inferior de piel. El final de la caja se curva ligeramente hacia arriba. La tañe un ángel con un arco de mango al estilo oriental. I. V.

Madrid

Puerta del tríptico-relicario del monasterio de Piedra del maestro del mismo nombre (año 1390, estilo gótico-internacional). Academia de la Historia. Rabé morisco con dos cuerdas sujetas a un botón en la parte inferior de la caja, pequeño puente y tapa dividida en tres secciones: la inferior es de piel y la media y la superior de madera. En la sección media se abren dos bellos rosetones de diferente diámetro. Es el único instrumento de este tipo que presenta esta triple división de la tapa. Lo tañe un ángel con un arco de mango al estilo oriental (lám. 58) I. V.

Zaragoza

Pinturas en la bóveda del crucero (estilo franco-gótico) de la iglesia parroquial de Cervera de la Cañada. Rabé morisco con dos cuerdas que al parecer están sujetas a

una varilla-puente. La tapa está dividida en dos mitades. Lo tañe un ángel con un arco curvo al estilo oriental. (fig. 143) I. V.

Francia

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre tabla de Jaime Serra (estilo italogótico). Colección particular. Rosellón. Rabé morisco con caja muy alargada y estrecha, dos cuerdas sujetas a un botón en la parte inferior de la caja y puente. La tapa la tiene dividida en dos mitades. En la superior hay dos rosetones de diferente tamaño. El borde de la tapa está adornado con pequeñas líneas oblicuas. Lo tañe un ángel con un arco curvo a la manera oriental. (fig. 144) I. V.

SIGLO XV

Baleares

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Pintura anónima sobre tabla de la iglesia de Sta. María del Puig en Pollensa. Mallorca. Rabé morisco con la tapa dividida en dos secciones y el final de la caja ligeramente curvado. No se aprecian más detalles. Lo tañe un ángel con un arco de mango al estilo oriental. Tomado de Ch.R. POST, A History of spanish painting, Harvard University Press, 1930, T.III, fig. 309

Barcelona

"La Virgen de la Leche". Pintura sobre tabla de Ramón Mur (estilo gótico internacional). Museo de Arte de Cataluña. Rabé morisco con dos cuerdas y la tapa dividida en dos mitades. En la superior, que es de madera, se abren dos ro

-setones calados de diferente diámetro. La tañe un án - gel con un arquillo curvo en la posición oriental. (fig. 145). Tomado de H. OLIVAR, Museo de Arte de Cataluña, Ed. Salvat, Pamplona 1964, pág. 96

"La Virgen de los Angeles" Pintura sobre tabla del maestro de Belmonte (estilo hispanoflamenco). Colección Junyer-Vidal. Rabé morisco con dos cuerdas sujetas a la parte inferior de la caja, puente y la tabla dividida en dos secciones. En la superior, que es de madera, se ha abierto un rosetón calado. Lo tañe un ángel con un arco curvo en la posición oriental. (fig. 146) I. V.

"La Virgen y el Niño" del maestro de Montesión (estilo gótico internacional). Colección Bateu. Rabé morisco con dos cuerdas sujetas a una varilla-puente. La tabla está dividida en dos mitades. Lo tañe un ángel con un arco curvo en la posición oriental. I. V.

"La Virgen con el Niño" Pintura sobre tabla del maestro de Maluenda (estilo hispanoflamenco). Museo Maricel de Sitges. Rabé morisco con un clavijero como continuación del mástil y terminado en talla de cabeza de animal. Tiene tres cuerdas que se sujetan a la parte inferior de la caja y la tabla está dividida en dos secciones. Carece de oídos y de puente. Lo tañe un ángel al estilo oriental con un arco curvo. (lám. 76) I. V.

Huesca

"La Virgen con el Niño" Pintura sobre tabla del retablo de "la Virgen adorada por los ángeles" del maestro de

Lanaja. Rabé morisco con dos cuerdas sujetas a una varilla-puente. La tabla está dividida en dos secciones y el final de la caja es ligeramente curvado. Lo tañe un ángel con un arco curvo al estilo oriental. (lám. 86) I. V.

Madrid

"La Virgen con el Niño" Pintura sobre tabla con el retrato del donante Sperandeo de Sta. Fe del maestro de Lanaja (año 1439, estilo gótico internacional). Museo Lázaro Galdiano. Procede de Tarazona. Rabé morisco con cuatro cuerdas sujetas a una varilla-puente. La tapa está dividida en dos secciones. Carece de oídos. Lo tañe un ángel con un arco curvo a la manera oriental. (fig. 147) I. V.

"Adoración de la estatua de Nabucodonosor" Miniatura de la Biblia de Alba iluminada por Mosé Arragel de Guadalajara. Biblioteca del duque de Alba. Rabé morisco de perfil con el final de la caja curvada. La parte inferior de la tabla es de piel. No se aprecian más detalles ni siquiera el arco. Lo sostiene un ministril. I. V.

"La Virgen con ángeles músicos" y un donante; Pintura anónima de la 1ª mitad del s. XV sobre fondo de oro estofado. Para Post (60) es del estilo del maestro de Guimerá. Antes en la colección J. Weissberger. Rabé morisco con caja muy alargada y estrecha, dos cuerdas sujetas a una varilla-puente y la tabla dividida en dos secciones. En la superior se abren dos rosetones de diferente diámetro. Lo tañe un ángel con un arco curvo en la posición

oriental. (fig. 148) I. V.

Talla de un ángel músico en madera sin policromar. Museo Arqueológico Rabé morisco con la caja ligeramente piriforme, cuatro cuerdas sujetas a un botón al final de la caja, puente y la tabla de armonía dividida en dos secciones: la inferior, que es de piel, configura una curva en su perfil; en la superior hay un rosetón calado. El ángel lo tañe con un arco, que actualmente ha desaparecido, en la posición oriental (fig. 136). I. V.

Valencia

"La adoración de los ángeles a la Virgen". Pintura sobre tabla de escuela valenciana de principios del s. XV (estilo gótico internacional). Catedral. Rabé morisco con tres cuerdas sujetas a la parte inferior de la caja y un rosetón. Solamente se ve la parte inferior de la caja, pues el resto queda oculto por las alas de un ángel. Tampoco aparece el arco. I. V.

"La Virgen y el Niño". Tabla central del "Retablo de la Virgen" del círculo de Nicolau-Marçal de Sax (estilo gótico internacional). Museo provincial de Bellas Artes. Rabé morisco con tres cuerdas sujetas a la parte inferior de la caja y dos pequeños oídos en forma de C. No se ve el clavicordio porque queda oculto. Lo tañe un ángel con un arco curvo en la posición oriental. (lám. 112) I. V.

"La Virgen y el Niño". Tabla central del retablo de Sta. Ana del maestro de los Perea (estilo hispanoflamenco).

Colegiata de Játiva. Rabé morisco con tres cuerdas sujetas a una varilla-cordal. La tapa carece de la característica división y en ella se abre, cerca del puente, un rosetón rodeado de tres orificios circulares. Lo tañe un ángel con un arco de mango (fig. 149) I. V.

Zaragoza

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos" con el escudo del arzobispo Dalmau de Mur. Pintura sobre tabla del maestro de Lanaja (estilo gótico internacional). Museo de Bellas Artes. Procede de Albalate del Arzobispo (Teruel). Rabé morisco con dos cuerdas sujetas a una varilla-puente. La tabla está dividida en dos secciones. Carece de orificios tornavoces. Lo tañe un ángel con un arco de mango al estilo oriental (fig. 150) I. V.

"Jesús en un banquete" Tabla lateral del retablo de Sto. Tomás del maestro de Morata (estilo hispanoflamenco). Colegiata de Daroca. Rabé morisco con dos cuerdas sujetas a la parte inferior de la caja. Se ven cuatro clavijas y un pequeño puente. No tiene la división de la tabla. Lo tañe una juglaresa con un arco curvo al estilo oriental. I. V.

"La Virgen y el Niño" Pintura sobre tabla del retablo de la iglesia parroquial de Villarroja del Campo del maestro de Riglos (estilo hispanoflamenco). Rabé morisco con tres cuerdas sujetas a una varilla-puente. La tapa está dividida en dos secciones y carece de oídos. Lo tañe un ángel con un arco curvo en la posición oriental. I. V.

Alemania

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Pintura sobre tabla de Bonanat Zaórtiga (estilo gótico internacional) Städel art Institute de Frankfurt. Procede de Teruel. Rabé morisco con dos cuerdas sujetas a una varilla-puente. La tapa está dividida en dos secciones. En la superior, que es de madera, tiene dos rosetones de diferente diámetro. Lo tañe un ángel al estilo oriental. Tomado de Ch.R. POST, A History of spanish painting, Harvard University Press. 1930, T.III, fig. 335

Estados Unidos

"La Virgen con el Niño rodeados de flores y ángeles músicos". Tabla del retablo de Sta. Ana del círculo de Bernat-Ximenez con influencia de Bermejo (estilo hispano-flamenco). Museo Metropolitano de Nueva York. Rabé morisco con dos cuerdas sujetas a la parte inferior de la caja, puente y rosetón en la tabla inferior de piel. La superior es de madera. Lo tañe un ángel con un arco al estilo oriental. (fig. 151) I. V.

EL RABEL

Etimología.- El nombre "rabel", que surge en el curso del s.XVI, deriva del castellano medieval "rabé", y éste a su vez del árabe "rabāb". Los musicólogos prefieren utilizar este término renacentista para señalar el nuevo instrumento que nace en el s.XIII con características del "rabé morisco", de la "lyra" griega y de la mandora, y diferenciarlo claramente del "rabé morisco" que conservó siempre los elementos típicos del "rabāb" árabe.

En occitano antiguo se encuentran las formas "rebeb", "rebec", "ribec" y "rabey" durante los siglos XIII y XIV; en francés antiguo "ribebe" (de donde deriva el italiano "ribeba"), "rebeble" y "rebelle" en textos del s.XV; en francés moderno "rebec"; en catalán antiguo "rabeu", "rebeu" y "rabenet"; en catalán moderno "rabequet", sólo a partir del s.XVII (61); en latín medieval "rubeba" y en inglés "rebec" y "rybybe".

El rabel fue denominado también "giga" en el curso de la baja Edad Media en la Europa occidental, especialmente en Francia y Alemania.

Estructura.- El rabel está constituido por una caja piriforme que se adelgaza para configurar el cuello. Ambos están hechos en la misma pieza de madera. El dorso es abombado y el clavijero, que es hueco, generalmente tiene forma de hoz, rematado en talla de cabeza humana o de animal con las clavijas insertas lateralmente. Sin embargo, en muchos ejemplares se conserva el clavijero rec

to doblado hacia atrás, formando ángulo recto con el man go, mientras que en otros configura una ligera curva con una voluta en su final.

La tabla de armonía es de madera y en ella se abre un orificio circular, adornado, la mayor parte de las ve ces, con un artístico rosetón calado. Algunos instrumen - tos conservan la división de la tabla en dos niveles, ca racterística del "rabāb", pero ambas partes son ya de ma - dera. La sección superior o batidor, donde los dedos acor tan las cuerdas, es más alta que el resto de la tabla.

Tenía dos o tres cuerdas que se sujetaban por un ex - tremo a las clavijas y por el otro a una varilla-puente. Este sistema de sujeción no era fijo, ya que, a veces, te nía un cordal y, otras veces, las cuerdas se anudaban a un botón en la parte inferior de la caja, después de atra vesar un corto puente.

El rabel se tañía al modo europeo, es decir, apoyan - do la caja en el hombro del instrumentista, al igual que el violín actual. No obstante, en España encontramos ins - trumentos que aún conservan el modo oriental, tomado del "rabāb". El rabel se podía tocar sentado, de pie, caminan do e incluso danzando, como se observa en algunas miniatur ras.

La decoración del rabel consistía en la artística ta lla de cabeza humana o de animal que coronaba el clavije - ro y en los bellos rosetones calados de la tabla de armo nía.

Origen y evolución.— El rabel nace en el s.XII en la Europa mediterránea y es fruto de las diversas transforma

ciones que se realizan en el "rabāb" árabe para mejorar sus cualidades técnicas y sonoras. Se podría pensar que el rabel es un intento de adaptación del "rabāb" a los usos europeos, pero, al observar que los primeros ejemplares surgen en aquellas regiones donde existe un grupo importante de musulmanes, como es Sicilia y algunas provincias españolas (Sevilla, Toledo, Zaragoza), tenemos que admitir que las modificaciones efectuadas en el "rabāb" fueron impulsadas por los propios musulmanes. Tanto Llamaña (62) como Marcuse (63) señalan que la aparición del rabel tiene lugar en España en el s.XI, pero no especifican el lugar donde figura la primera muestra plástica de este cordófono. Nosotros no poseemos testimonios anteriores al s.XIII en la Península Ibérica, por lo que no podemos ir más allá de este siglo sin caer en meras especulaciones. Sin embargo, en Sicilia se manifiesta ya desde el s.XII. En las pinturas del techo de la Capilla Palatina (fundada en 1140), dentro del palacio real de Palermo, puede verse un instrumento de caja piriforme que se prolonga en un cuello muy estrecho y alargado, con clavijero en forma de hoz, rematado en talle de cabeza de animal y con clavijas laterales. Sus dos dobles cuerdas se sujetan a una varilla-puente muy ancha. La tabla de armonía está dividida en dos por una amplia faja ornamentada. El instrumento aún se tañe al modo oriental, con un arco curvo y carece de oídos (64). Indudablemente, este rabel ha tomado la forma de su caja de la "lyra" bizantina y el clavijero de la mandora, mientras que el resto de sus elementos siguen siendo del "rabāb" (fig. 275).

Pensemos por un momento en las circunstancias históricas y artísticas que concurren en Sicilia en este período: una minoría normanda domina a una población constituida principalmente por árabes y bizantinos. Estos tres elementos étnicos se conjugan para configurar el llamado arte sículo-normando, del que uno de sus máximos exponentes es la Capilla Palatina de Palermo, anteriormente citada. Las pinturas del techo, donde está dibujado el rabel, fueron realizadas por artífices musulmanes. Por lo tanto, pudo ser perfectamente en este marco geográfico donde el "rabāb" árabe tomó la caja piriforme de la "lyra" bizantina, que con toda seguridad era tocada por los griegos allí residentes, y el claviijero en forma de hoz del laúd corto punteado, que ya había sido modificado en los países del Cercano Oriente. De este modo, el rabel se puede considerar como un instrumento híbrido, fruto de la fusión del "rabāb", la "lyra" griega y la mandora (Los tres eran laúdes cortos: los dos primeros frotados y el último punteado). Posteriormente, el rabel, tanto en España como en la Europa occidental, se tañía apoyándolo en el hombro como nuestro violín, lo que era probablemente una adaptación a los usos europeos. Debido precisamente a su naturaleza mixta, el rabel nunca tuvo una forma determinada, sino que sus elementos variaban según los ejemplares, al menos en el período bajomedieval.

Desde esta temprana manifestación en la pintura siciliana de la primera mitad del s.XII, no encontramos más vestigios del rabel hasta que aparece en la Península Ibérica en el s.XIII. H. Panum (65) considera la "ly -

-ra" griega esculpida en la Puerta de las Flaterías de la Catedral de Santiago de Compostela (s.XII) como un rabel, opinión que no compartimos, ya que el único elemento que es propiamente musulmán es el orificio circular abierto en la tapa (lám. 11), mientras que los restantes rasgos son iguales a los del instrumento griego. Incluso el clavijero es plano, romboidal, característica ésta que determina la naturaleza del instrumento, como ya vimos al hablar de la giga o "lyra" griega.

En el s.XIII sólo hallamos en España cuatro ejemplares del rabel. Son los que se encuentran en la miniatura de la Cantiga nº 170 de Alfonso X el Sabio (código b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial) (lám. 42), en el grupo escultórico de "La coronación de la Virgen" en la Puerta de Sta.Catalina de la Catedral de Toledo (fig. 127), en las pinturas murales del ábside de la iglesia de S.Miguel de Daroca (fig. 128) y en una miniatura de un "Haggadá" catalán o valenciano del Museo Británico (add. 14761). Los cuatro instrumentos presentan cajas piriformes estrechas y alargadas, que se prolongan en un largo mango. Observamos que la adopción de este tipo de caja en el rabel provocó algunas alteraciones en la estructura de su antepasado oriental, el "rabāb", ya que el mango se estrechó y alargó para facilitar el manejo de los dedos sobre el batidor. Esto mismo ocurrió con el clavijero. De estos cuatro ejemplares, tres tienen un clavijero en forma de pala, doblado hacia atrás como el del "rabé morisco", aunque un poco más delgado. En cambio, el instrumento de la Puerta de Sta.Cata

lina en la Catedral de Toledo exhibe ya un clavijero en forma de hoz rematado por una talla de cabeza humana. Los cuatro instrumentos tienen una varilla-cordal como la del laúd, pero en ellos varía la utilización de los restantes elementos estructurales. El rabel de las Cantigas y el de la Iglesia de S. Miguel de Daroca tienen la tabla dividida en dos secciones, estando la sección superior del primer instrumento muy ornamentada con calados y dibujos geométricos. Solamente el rabel del "Haggadá" posee un rosetón calado en el centro de la tabla. El número de cuerdas oscila entre las dos que tiene el instrumento de las Cantigas y las cinco del de Daroca. Los rabeles del código alfonsino y del grupo escultórico toledano son tañidos al estilo oriental, mientras que los otros dos se tocan ya al modo europeo.

En el s.XIV el número de representaciones del rabel es de siete, para aumentar en la centuria siguiente a treinta y dos. Este es el período de mayor auge en el cultivo tanto del rabel, como del rabé morisco, a juzgar por las manifestaciones plásticas. En estos siglos, el rabel no se adapta a un patrón fijo, sino que presenta variaciones en la utilización de sus diversos elementos. Así, la caja de resonancia puede ser piriforme o conservar la forma de basto del "rabāb" árabe. Del primer modelo hay treinta instrumentos, mientras que del segundo solamente nueve. De estos últimos habría que destacar, por su peculiar forma, el rabel que aparece en el fol. 3 del código que contiene la "Historia Naturalis" de Cayo Plinio Segundo, en la Biblioteca de la Universidad de Valencia

(vol. 787). En él los costados rectos terminan en amplias escotaduras, unidas por el final de la caja, que también es recto (fig. 140).

El clavijero conserva en doce ejemplares la forma recta doblada hacia atrás del "rabāb", mientras que en veintitrés se aprecia ya la forma curvada, terminada en simple voluta o configurando la típica hoz rematada en talla de cabeza humana o de animal. Solamente en cuatro instrumentos este elemento queda oculto.

Si nos fijamos en los orificios tornavoces, observamos que únicamente once rabeles poseen un oído circular cubierto, en algunos de ellos, por un bello rosetón calado, como el instrumento que tañe un ángel en los pináculos del muro que cierra la capilla mayor de la Catedral de Toledo (lám. 63), dos rabeles tienen un par de oídos en forma de C y veintitrés carecen de orificios tornavoces. Como casos aislados habría que citar el rabel plasmado en la tabla central del "Retablo de la vida de la Virgen y de S. Francisco" en el Museo del Prado (lám. 83), que exhibe un calado con figura de flor, el de la tabla de "La Coronación de la Virgen" de Ferrer Bassa, en la capilla de S. Miguel del Monasterio de Pedralbes (fig. 129 y lám. 49), que se adorna con un rosetón de contorno hexagonal, además de tener dos oídos en forma de C, y el rabel de la Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo (lám. 109), que muestra dos oídos ovales muy ornamentados, además de cuatro pequeños circulares colocados simétricamente.

El sistema de sujeción de las cuerdas también es va

riable. En dieciséis instrumentos aparece una varilla-cordal como la de la mandora; en trece, las cuerdas se sujetan a un botón en la parte inferior de la caja, como sucedía en el "rabāb", y en tres rabeles se aprecia un cordal trapezoidal como el de la "lyra" bizantina. En los restantes no se perciben las cuerdas, ni tampoco su modo de sujeción.

Únicamente nueve instrumentos están provistos de puente y ocho presentan la tabla de armonía partida en dos. En algunos modelos se observa que cada sección está en un plano diferente, como el rabel que tañe el rey David en una inicial del Libro de Horas de Alfonso V el Magnánimo (fol. 82. Museo Británico, add. 28962).

En cuanto al modo de ser tocados hay que destacar que treinta rabeles se apoyan en el hombro, al estilo europeo, modalidad que prevalecía en la época, mientras que nueve instrumentos se manejan aún al estilo oriental.

El número de cuerdas oscila entre dos y siete. Los instrumentos que tañen unos juglares en el tímpano de la puerta del refectorio de la Catedral de Pamplona (fig. 138) son los únicos rabeles que poseen siete cuerdas. Aunque el número de éstas es generalmente de tres, existen dos rabeles con seis y tres con cuatro cuerdas.

El primer autor que nos da noticias de la afinación del rabel es Jerónimo de Moravia, fraile dominico que vivió en París en el s.XIII. En su "Speculum musicae" (año 1250), recogido por Coussemaker en "Scriptorum de Musica medii aevi" I (1864), nos dice que las dos cuerdas de la "rubeba" se afinaban a la distancia de una quinta y daban

al aire el do grave (C) y el sol grave (G). Por divisiones sucesivas de estas dos cuerdas se alcanzaba un ámbito de diez notas, desde el C hasta el d con el si bemol y natural (66). Otro teórico de la misma centuria, Pierre Picard, confirma las dos cuerdas del rabel afinadas a un intervalo de quinta. Un siglo más tarde, el escritor Heinrich de Kalkar en su "Cantuarium" (año 1380) establece que la cuerda más aguda podía producir cinco o seis notas y que la segunda cuerda era un bordón (67).

Las tres cuerdas del rabel de los siglos posteriores también eran afinadas por quintas.

El rabel en el s.XIII llega a Europa, donde adquiere gran importancia en los conjuntos instrumentales adscritos a las casas reales o a las mansiones de los grandes señores. En Francia es con frecuencia citado en las largas listas instrumentales de los poemas de los siglos XIII y XIV. Adenet le Roi (s.XIII) en su poema Cléomadès (v. 17274) habla de "leüs, rubebes et kitaires" (68). Un traductor anónimo del poema "Anticlaudiamus" de Alain de Lille (s.XIII) añadió un pasaje sobre los instrumentos de música (Biblioteca Nacional de París, nouv. acq. fr. 10047, v. 113) e incluye el rabel: "Là sont rebebes qui sont belles" (69). En el s.XIV Guillaume de Machaut lo nombra en sus poemas "La Prise d'Alexandrie" y "Le Temps pastour" con el vocablo "rubebe" (70). Asimismo es recogido con la grafía "rebeblez" en el poema "Les Echecs Amoureux" del año 1380 (71). Lefèvre de Resson, procurador en el parlamento y poeta, al que le gusta pasar las veladas de invierno escuchando música, habla ha-

cia 1340 de diversas formas musicales e instrumentos, entre los que incluye "la rebèbe a corde terne" (72). Se observa, pues, las diferentes grafías del término "rubeba" que indican que la palabra está en plena formación y aún no ha tomado una forma definitiva. En otros textos occitanos aparece el vocablo "rebec", lo que ha hecho cavilar a los musicólogos si se trataría de dos instrumentos diferentes. Sin embargo, al comprobar que en las listas instrumentales nunca aparecen los dos nombres juntos, se ha llegado a la conclusión de que ambos son denominaciones de un mismo instrumento (73).

En Italia también hay testimonios del uso del rabel en la música cortesana. En un castillo de Lombardía, las veladas musicales que precedían a las fiestas navideñas se animaban con la interpretación de música instrumental y de este modo el auditorio se complacía en escuchar un trío de rabeles de diferente tamaño y tesitura: "rubebe" (el intermedio), "rubechette" (el pequeño) y "rubecone" (el mayor).

En Inglaterra las canciones se acompañaban con un pequeño "rebec", según explica Chaucer en los "Cuentos de Canterbury" (74).

Además de los nombres de "rebec" y "rubeba" (este último término desapareció completamente en la segunda mitad del s.XV, quedando únicamente el de "rebec") este instrumento a partir del s.XIV recibió el nombre de giga, especialmente en Alemania. Este nombre en los siglos precedentes se le había aplicado a un cordófono semejante, de dorso abultado: la "lyra" bizantina, que había desapa

recido en esta época del instrumentario europeo. En un tratado holandés de Astrología, del s.XIV (f. 13. Museo Británico, Sloane 3983), está dibujado un rabel con el nombre de "giga" escrito sobre él. Y en los tratados instrumentales de Virdung y Agrícola, ambos del s.XVI, al rabel se le denomina "Kleinengeige". Por otra parte, y según se deduce de un vocabulario de 1419, la "rubeba" también recibía el nombre de rota: "Rott, Rubeba est parva figella" (75).

Alrededor del año 1500 el rabel evoluciona hacia la fídula. Se le suprime el dorso abultado y se le da a la caja la forma escafoide. En 1530 algunos instrumentos toman la forma de la guitarra, de la que se diferenciaban por el mango, por sus tres cuerdas y por su tamaño más pequeño. En Alemania se llegó a formar una familia de cuatro miembros que son considerados como las primeras formas de las "violas da braccio" alemanas. Pero estas modificaciones no tuvieron éxito porque el instrumento decayó en los conciertos de la alta sociedad, al preferir ésta las "violas da braccio" y las "violas da gamba". Sólo subsistió en el s.XVI un instrumento muy pequeño y adelgazado (se podía llevar en un bolsillo) que recibía el nombre de "pochette" en Francia, "taschengeige" en Alemania y "kit" en Inglaterra. Este instrumento en el s.XVII se separó de los conjuntos orquestales y solamente fue utilizado por el maestro de danza (76).

En el siglo XVI Agrícola en su "Musica instrumentalis deudsch" (1528) describe la familia del rabel o de las "Kleinengeigen" con tres miembros de diferente tama

ño y da su correspondiente afinación: g d' a' para el soprano, c g d' para el tenor y F c g para el bajo (77).

Esta variedad de tamaños estaba presente ya en la baja Edad Media, como se desprende de los nombres "rubebe", "rubechette" y "rubicone" y se comprueba en las manifestaciones plásticas. A través de ellas se pueden ver instrumentos muy pequeños y otros tan grandes como una vihuela de arco. Esto último queda patente en la Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo (lám. 109).

En cuanto a los intérpretes del rabel que aparecen en las representaciones medievales que hemos catalogado hay que destacar que en el s.XIII encontramos un anciano del Apocalipsis y tres juglares, en el s.XIV sólo un juglar y seis ángeles, mientras que en el s.XV estos últimos aumentan a veinticinco, frente a cuatro juglares o ministriles, dos reyes y un niño.

El rabel aparece con cierta frecuencia en las fuentes literarias y documentales hispánicas a partir del s. XIII. En esta centuria lo cita Juan Gil de Zamora, preceptor de Sancho IV el Bravo, en su "Ars Musica", cap. XV (apéndice, pág. XXIX), aunque es probable que se refiera al instrumento islámico y no al nuevo cordófono híbrido.

Hacia 1340 el Arcipreste de Hita en su "Libro de Buen Amor" distingue dos tipos de rabé: el "rabé morisco" y el "rabé". Todos los musicólogos coinciden en señalar que el primero se refiere al "rabāb" y el segundo al "rabel", lo que parece indudable. Este último lo nombra Juan Ruiz en la estrofa 1203 (apéndice, pág. XL):

"El rabé gritador con la su alta nota" y le aplica el calificativo de 'gritador' por sus sonidos agudos y desapacibles o estridentes. Similar comentario recibe del poeta francés Aymeric de Peyrac, abad de Moissac a principios del s.XIV, cuando describe su sonido como "una voz femenina chillona" (78).

En el mismo s.XIV aparece de nuevo en la estrofa 407 del Poema de Alfonso Onceno (Apéndice, pág. XLIII). Tanto Juan Ruiz como el poeta anónimo de este último poema acoplan el "rabé" con el salterio, lo que sería corriente en la época, ya que los sonidos ligados y prolongados del primero armonizaban bien con los cortos y punteados, de timbre claro del segundo. Lo mismo sucede en el poema de Fernán Ruiz de Sevilla "Una Coronación de Nuestra Señora", perteneciente al Cancionero de Ramón de Llabia (79) de fines del s.XIV, donde el rabé aparece acompañado de la "zinfonía" y del salterio.

En el s.XV lo vemos en el "Dezir" de Alfonso Alvarez a doña Constanza Sarmiento, contenido en el Cancionero de Baena (Apéndice, pág. XLVIII), donde se presenta con la grafía "rrabé", unido al laúd y a la vihuela, dos instrumentos punteados o pulsados.

Todas estas citas literarias indican que el rabel disfrutaba de una cierta estimación en la sociedad bajo medieval hispánica. Además, los documentos históricos confirman que los príncipes y reyes lo tenían en gran aprecio, a juzgar por la presencia de músicos de rabel en las largas listas de ministriles de las casas reales. En 1313 encontramos en la corte aragonesa a un tal Pedro

S. "jutglar de rabea" (80). En 1412, Antón Ferrer "sonador de rabeu" está al servicio de Carlos III de Navarra (81). Y entre los instrumentos que tenía el príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, se encontraba "un rabelico muy preçioso, que tañía un Madrid, natural de Caramanchel". Esta información nos la ofrece Gonzalo Fernández de Oviedo en el "Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan" (Apéndice, pág. CLII). El calificativo de "muy preçioso" aplicado al "rrabelico" (este diminutivo expresa el pequeño tamaño del instrumento) apunta a su rica ornamentación y a su confección a base de maderas nobles. Esta espléndida decoración puede observarse en un instrumento perteneciente al rey Felipe II. En su inventario organográfico (año 1602) se encuentra un "rabelico de madera, laqueado de colorado y oro, y la tapa de madera blanca dorada sin cuerdas ni portezuelas (clavijas); es hecho en la China" (82). Aunque la riqueza de este cordófono es excepcional, los instrumentos reales, como acabamos de ver, se fabricaban con materiales costosos. También en Francia en 1514 se tiene noticias de un rabel de plata con puente de plata, destinado al rey, según lo atestigua una carta de pago (83).

A causa de su escaso número de cuerdas el rabel no podía ejecutar música artística, por lo que se empleaba para acompañar la danza. Así, en unas cartas francesas de los años 1391, 1395 y 1458 queda patente esta función:

"Un nommé Isembart jouait d'une rubebe, et en jouant, un nommé Le Bastard se print à danser".

"Roussel et Gaygnot prinrent à jouer, l'un d'une

flûte, l'autre d'une rubebe, et ainsi que les al
cuns dansoient".

Avec lequels compaignons estoit un nommé Fran-
çois Goutaud, qui sonnait d'une rubebe et allè-
rent danser" (84).

El rabel, precisamente por sus pocas posibilidades musicales, estaba en manos de las más bajas clases socia-
les que lo utilizaban para sus esparcimientos y danzas populares. Aún subsiste como instrumento folklórico en varias regiones de España y Francia.

En el curso del s.XVI la terminología del rabel se vuelve confusa al aplicarse el nombre al violín. Esto su
cedió hasta que la familia de este último instrumento to
mó el suficiente auge y se fijaron sus términos. Mientras tanto, es bastante difícil dilucidar a qué instrumento se refiere cuando aparece en los textos el vocablo "rebec" o "rabel". Como casos excepcionales tenemos el inventa-
rio de un conocido "luthier" parisino (año 1551) que nom
bra ambos cordófonos: "rebecs" y violines, y también el de un "intermedio" instrumental florentino (año 1565), donde entre otros instrumentos participantes intervienen un "ribecchino" y cuatro "violoni" (85). Del mismo modo, en España "rabel" era el nombre familiar y vulgar del vio
lín. Y Cerone en su "Melopeo y Maestro" (año 1613) habla aún de los "rabeles" o violines, refiriéndose a estos úl
timos. Al pequeño rabel, llamado en Francia "pochette", lo denomina "rebequín" y al "violino piccolo" lo llama-
rá "rabelillo" o "violín chico" (86).

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO XIII

Madrid

Miniatura de la Cantiga nº 170 de Alfonso X el Sabio. Códice b I 2 de la Biblioteca del monasterio de El Escorial. Rabel con caja piriforme, muy alargada, clavijero doblado en ángulo con dos clavijas, el mismo número de cuerdas, puente y la tabla de armonía dividida en dos secciones: la inferior es de piel y la superior es de madera con dos rosetones calados y bellos dibujos geométricos. Lo tañe un juglar con un arco de mango al estilo oriental (lám. 42). A. Salazar (87) lo identifica con la giga del "Libro de Alexandre" y con el "rabé morisco" del Arcipreste de Hita

Toledo

"La Coronación de la Virgen". Fachada interior de la puerta de Sta. Catalina (estilo gótico). Catedral. Rabel con caja piriforme que se adelgaza para configurar el mango y clavijero curvado hacia atrás con talla de cabeza humana. La tabla está dividida en dos mitades siendo la inferior de piel. No se aprecia el número de cuerdas. Lo tañe un ángel al estilo oriental con un arco casi recto. (fig. 127). Tomado de A. DURAN SANPERE y J. AINAUD DE LARSARTE, Escultura gótica en "Ars Hispaniae", VIII, Ed. Plus Ultra, Madrid 1956, fig. 90 y pág. 104

Zaragoza

Pinturas murales del ábside de la iglesia de S. Miguel de Daroca (estilo gótico lineal). Rabel con la caja en for-

-ma de basto, claviijero doblado en ángulo con tres clavijas, cinco cuerdas sujetas a una varilla-puente y con la tabla dividida en dos secciones. Carece de oídos. Lo tañe un ángel con un arco curvo al estilo europeo (fig. 128) I. V.

Inglaterra

Página de un "Haggadá" catalán o valenciano. Códice hispanohebreo en el Museo Británico (add. 14.761). Rabel con la caja piriforme prolongada en un largo mástil, claviijero doblado en ángulo recto, varilla-cordal y orificio circular. No tiene pintadas las cuerdas. Lo tañe un ministril con un arco curvo al estilo europeo. Tomado de J. DOMÍNGUEZ BORDONA, Miniatura, en "Ars Hispaniae", XVIII, Ed. Plus Ultra, Madrid 1962, pág. 106 y fig. 132

SIGLO XIV

Barcelona

"La Coronación de la Virgen" Pintura mural de Ferrer Bassa (estilo italogótico, año 1346). Capilla de S. Miguel del monasterio de Pedralbes. Rabel con caja piriforme, claviijero en forma de hoz con dos clavijas, cuatro cuerdas, cordal, puente, dos oídos en forma de C y un cálado hexagonal. Lo tañe un ángel con un arco curvo al estilo europeo. (lám. 49 y fig. 129)

Córdoba

"Sagrada Familia" Bajorrelieve en alabastro. Museo provincial. Rabel con caja piriforme y claviijero en ángulo recto. No tiene esculpido ningún elemento. Lo tañe un ángel con un arco curvo al estilo europeo. I. V.

Lérida

Retablo en piedra de la iglesia parroquial de Castelló de Farfanya (estilo gótico). Rabel con caja piriforme prolongada en un corto mango y clavijero doblado en ángulo recto. Tiene tres cuerdas y carece de oídos. Lo tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

Madrid

"Los siete días de la Creación" Tabla CIII de la Historia Eclesiástica de Pedro Comestor. Biblioteca Nacional (ms. R 199). Rabel con caja piriforme prolongada en un largo cuello, clavijero en forma de hoz, orificio circular central y varilla-cordal. No están pintadas las cuerdas. Lo tañe un ángel con un arco curvo en la posición oriental (fig. 130). I. V.

Navarra

Escudos heráldicos y músicos. Banda inferior de las pinturas murales del refectorio de la Catedral de Pamplona, de Juan Oliver (año 1330, estilo gótico lineal). Actualmente en el Museo provincial de Pamplona. Rabel con caja piriforme, clavijero en forma de hoz con dos clavijas y el mismo número de cuerdas sujetas a la parte inferior de la caja. Carece de oídos. Lo tañe una juglaresa con un arco curvo en la posición europea (fig. 131). Tomado de M.C.LACARRA DUCAY, Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra. Diputación Foral de Navarra. Institución "Príncipe Viana", Pamplona 1974, lám. 13

Sevilla

"Ángeles músicos" Relieve en alabastro. Museo provincial. Rabel con caja piriforme y clavijero doblado en ángulo recto. No tiene grabado ningún otro elemento. Lo tañe un ángel con un arco curvo en la posición europea. I. V.

Toledo

Figuras de los pináculos, en piedra policromada, en el muro que cierra la capilla mayor de la Catedral (estilo gótico). Rabel con caja en forma de clava con costados rectos, clavijero en forma de hoz rematado en talla de cabeza humana, dos clavijas, el mismo número de cuerdas sujetas a un botón en el final de la caja, puente y rosetón calado. Lo tañe un ángel con un arco recto al estilo oriental (lám. 63 y fig. 132) I. V.

SIGLO XV

Ávila

"La Oración del Huerto" Miniatura de un libro de coro de la Catedral. Rabel con caja piriforme y clavijero doblado. Posee un orificio circular. No se aprecian más detalles, porque el dibujo es muy pequeño. Lo tañe un ángel con un arco curvo al estilo europeo. I. V.

Baleares

"La Virgen con el Niño" Tabla central del retablo de "Nuestra Señora de la Leche" de Gabriel Foguer (estilo hispano-flamenco). Capilla del Rosario de la iglesia parroquial de Campos. Mallorca. Rabel con caja en forma de basto, clavijero doblado y rosetón. No se aprecian más detalles. Lo tañe un ángel con un arco curvo a la manera

europaea. Tomado de G.LLONPART, C.R., La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía, II Ed., Ripoll, Palma de Mallorca 1977, lám. 84

Barcelona

Medallón derecho del techo de la capilla de la casa de los Dalmases (principios del s.XV, estilo gótico). Rabel con caja piriforme, clavijero doblado rematado en talla de cabeza de animal, dos cuerdas y pequeño cordal. Caree de oídos. Lo tañe un ángel con un arco de mango al estilo europeo (lám. 68). Tomado de J.M.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la casa de Barcelona, Separata de "Miscellanea Barcinonensia" 1969, fig. 18, 38 y 39

Sector H del techo de la capilla de la casa de los Dalmases (principios del s.XV, estilo gótico). Rabel con caja piriforme, clavijero curvado en forma de hoja, tres cuerdas y pequeño cordal. Lo tañe un ángel con un arco de mango al estilo europeo. (lám. 68). Tomado de J.M.LAMAÑA, op. cit. figs. 13, 38 y 39

Sector E del techo de la capilla de la casa de los Dalmases (principios del s.XV, estilo gótico). Rabel con caja piriforme, clavijero curvado en forma de hoja, tres cuerdas y pequeño cordal. Lo tañe un ángel con un arco curvo al estilo europeo. Tomado de J.M.LAMAÑA, op. cit. figs. 38 y 39

Friso de un ventanal sobre el claustro del palacio del rey Martín (año 1400, estilo gótico), de François de Sa-

-lau. Poblet. Rabel con caja en forma de clava, costados rectos, clavijero curvado hacia atrás con dos clavijas, dos cuerdas sujetas a un botón en el final de la caja y puente. Carece de oídos. Lo tañe un ángel con un arco curvo al estilo europeo (fig. 134). Tomado de J.PI-JOAN, Summa Artis, XI, Espasa-Calpe, Madrid, 1947, fig. 881, pág. 545

"La Virgen de los Angeles" Pintura sobre tabla de la escuela de Borrassá (estilo gótico internacional). Museo de la Ciudadela. Rabel con caja en forma de basto, clavijero curvado hacia atrás, rosetón calado, cuatro cuerdas y cordal. Lo tañe un ángel al estilo europeo con un arco curvo. Tomado de CH.R. POST, op. cit. T.IV, 2ª parte, figura 208, pág. 535

"La Coronación de la Virgen" Pintura sobre tabla de Bernardo Martorell (estilo gótico internacional). Colección Viñas. Rabel con caja en forma de basto, dos pequeños oídos circulares, dos cuerdas y puente. El clavijero queda oculto. Lo tañe un ángel con un arco de mango al estilo europeo. (lám. 74) I. V.

Cáceres

"La Virgen con el Niño" Miniatura de un libro de Coro (Kyrial) del Monasterio de Guadalupe. Rabel con la caja piriforme y tres cuerdas sujetas a la parte inferior de ésta. El clavijero queda oculto. Lo tañe un ángel con un arco curvo en la posición europea. I. V.

"Concierto" Miniatura de un libro de Coro del Monasterio

de Guadalupe. Rabel con la caja piriforme alargada y tres cuerdas sujetas a la parte inferior de ésta. No se aprecian más detalles. Lo tañe un ministril con un arco curvo en la posición oriental. I. V.

León

Bajo relieve de la sillería del coro de la Catedral. Rabel con caja piriforme, clavijero doblado hacia atrás y dos cuerdas. No se aprecian más detalles. Lo tañe un juglar con un arco curvo. I. V.

"Arbol de Jessé". Bajorrelieve de la sillería del coro de la Catedral. Rabel con caja piriforme y clavijero curvado en forma de hoja. La tabla de armonía está dividida en dos por una línea transversal. No se aprecian más detalles. Lo tañe un rey, junto a David y Salomón, con un arco curvo en la posición europea. I. V.

Madrid

"Cristo triunfante". Anónimo castellano de finales del s. XV. Museo del Prado, nº 2537. Rabel (?). Caja piri - forme prolongada en el mástil, el clavijero -que queda oculto- parece iniciarse curvado, rosetón calado central y varilla cordal. No tiene pintadas las cuerdas. Lo tañe un ángel con un arco muy curvo (lám. 87). I. V.

"Aparición de la Virgen a una comunidad". Pintura de Pedro Berruguete. Museo del Prado, nº 615. Rabel con caja piriforme, clavijero curvado con tres clavijas, varilla-cordal, tres cuerdas y oído en forma ovalada. La tabla de armonía está dividida en dos secciones. Lo tañe un

ángel con un arco triangular en la posición oriental.
(fig. 135). I. V.

Tabla central de la predela del Retablo de "La Vida de la Virgen y de S. Francisco" de Nicolás Francés (estilo gótico internacional). Museo del Prado, nº 2545. Rabel con caja piriforme muy alargada, clavijero en forma de hoz, dos cuerdas sujetas a un botón en el final de la caja, puente y trastes. La tabla de armonía la tiene dividida en dos y en su terminación tiene cuatro pequeños calados. Lo tañe un ángel con un arco de mango (lám. 83) I. V.

Enjuta de la puerta derecha del Retablo de la iglesia del Monasterio de El Paular. Rabel con caja piriforme y clavijero curvado rematado en voluta. Tiene cuatro cuerdas y una varilla-cordal. Carece de oídos. Lo tañe un ángel en la posición oriental con un arco recto interrumpido por un triángulo (fig. 137). I. V.

"La Asunción". Inicial de página miniada de un manuscrito de fines del s. XV. Colección Amunátegui. Rabel con caja piriforme y clavijero doblado hacia atrás. No se observan más detalles. Lo tañe un ángel con un arco curvo en la posición europea. I. V.

"La Virgen y el Niño". Pintura anónima de finales del s. XV. Museo del Prado. Procede de la colección Bosch. Rabel con caja piriforme y clavijero doblado hacia atrás. Está dibujado de perfil. Lo tañe un ángel con un arco curvo en la posición europea. I. V.

Navarra

Tímpano de la puerta del refectorio. Catedral. Rabel con caja piriforme y clavijero en forma de hoz. Tiene unas seis o siete cuerdas y carece de oídos. Hay dos instrumentos iguales en este relieve, tañidos por juglares con arcos rectos al estilo europeo (fig. 138). I. V.

Teruel

"Cristo Rey con ángeles músicos". Bajorrelieve del retablo de la Iglesia de Azaila (estilo gótico). Rabel con caja piriforme, clavijero doblado hacia atrás, tres cuerdas y varilla-cordal. Lo tañe un ángel con un arco curvo al estilo oriental. I. V.

Toledo

Archivolta (3ª dcha.) de la Puerta de los Leones, obra de Hanequín de Bruselas, Juan Alemán y Egas Cueman (estilo hispanoflamenco). Catedral. Rabel con caja piriforme, clavijero doblado hacia atrás, cordal triangular y cuatro cuerdas. Carece de oídos. Lo tañe un ángel con un arco curvo en la posición europea. I. V.

Archivolta (3ª izqda.) de la Puerta de los Leones, obra de Hanequín de Bruselas, Juan Alemán y Egas Cueman (estilo hispanoflamenco). Catedral. Rabel con caja piriforme y clavijero doblado en ángulo. Tiene varilla-cordal, seis cuerdas y carece de oídos. Lo tañe un ángel con un arco curvo al estilo europeo. I. V.

Ménsula en la Puerta de los Leones, obra de Hanequín de Bruselas, Juan Alemán y Egas Cueman (estilo hispanofla-

menco). Catedral. Rabel con caja piriforme, clavijero doblado y rematado en talla de cabeza humana, con cuatro clavijas. Tiene un cordal trapezoidal, puente, seis cuerdas, dos oídos ovales y cuatro pequeños orificios. Lo tañe un ángel con un arco curvo en la posición europea (lám. 109). I. V.

"La Natividad". Inicial de página del Cantoral llamado "El Aguilucho" (fines del s. XV, estilo hispanoflamenco). Archivo de la Catedral. Rabel con la caja en forma de clava, clavijero doblado hacia atrás, tres cuerdas y varilla-cordal. Carece de oídos. Es de tamaño grande. Lo tañe un ángel con un arco curvo en la posición europea (fig. 139). I. V.

"Cristo Rey con la Virgen y S. Juan Bautista". Inicial de página del Cantoral llamado "El Aguilucho" (fines del siglo XV, estilo hispanoflamenco). Archivo de la Catedral. Rabel con caja en forma de clava, tres cuerdas y varilla-cordal. El clavijero queda oculto, y la tabla está dividida en dos secciones. Lo tañe un ángel en la posición europea con un arco curvo. I. V.

Valencia

Orla del fol. 2 de "Opera" de Johannes Tinctoris. Códice en pergamino miniado, vol. 844 de la Biblioteca de la Universidad. Rabel con caja piriforme prolongada en un largo mango, clavijero doblado hacia atrás, tres cuerdas, varilla-cordal y dos pequeños oídos en forma de C. Lo tañe una santa con un arco curvo al estilo europeo. I. V.

Miniatura del fol. 3 de la "Historia Naturalis" de Cayo Plinio Segundo. Códice en pergamino miniado. Biblioteca de la Universidad. Rabel con caja estrecha y alargada de costados rectos que terminan en dos amplias escotaduras. El final de la caja también es recto. Tiene un clavijero en forma de hoz, tres cuerdas, varilla-cordal y dos pequeños oídos en forma de C. Hay dos instrumentos iguales en esta miniatura, tañidos por niños desnudos con arcos curvos al estilo europeo (fig. 140). I. V.

Folio 6 v. del "Romant de la Rose" de Guillaume de Lorris. Códice en pergamino miniado. Biblioteca de la Universidad. Rabel con caja piriforme, clavijero en forma de hoz, tres cuerdas sujetas a la parte inferior de la caja y rosetón calado. Lo tañe un ministril con arco curvo al estilo europeo durante una fiesta campestre. I. V.

Folio 141 del "Romant de la Rose" de Guillaume de Lorris. Códice en pergamino miniado. Biblioteca de la Universidad. Rabel con caja piriforme, clavijero en forma de hoz, tres cuerdas sujetas a un botón en la parte inferior de la caja y rosetón calado. La tabla de armonía está dividida en dos secciones. El instrumento está colgado en la pared del taller de un "luthier". A su lado hay un arco curvo (fig. 133). I. V.

Zaragoza

"S. Martín enfermo". Predella del retablo de S. Martín de Martín Bernat (estilo hispanoflamenco). Colegiata de Daroca. Rabel con caja en forma de clava, clavijero en

forma de hoz rematado en talla de cabeza de animal, dos cuerdas sujetas a la parte inferior de la caja, puente y trastes. Lo tañe un ángel con arco de mango al estilo oriental (fig. 141). I. V.

"La Natividad". Pintura sobre tabla de la colección Román Vicente. Rabel con caja piriforme, clavijero doblado hacia atrás, dos cuerdas sujetas a una varilla-cordal y pequeño rosetón. Lo tañe un angelito con un arco curvo en la posición europea (fig. 154). I. V.

Inglaterra

"Rey David". Inicial del libro de Horas de Alfonso V el Magnánimo (fol. 82). Museo Británico (add. 28962). Londres. Rabel con la caja en forma de clava, clavijero en forma de hoz, rematado en talla de cabeza de animal, tres cuerdas sujetas a la parte inferior de la caja y puente. Carece de oídos. Lo tañe el rey David con un arco curvo al estilo oriental. Tomado de A. VILLALBA DAVALOS, La Miniatura valenciana en los siglos XIV y XV, Servicio de Estudios Artísticos. Institución "Alfonso el Magnánimo". Diputación provincial de Valencia, 1964, lám. 56.

N O T A S

1. M. BRENET, Diccionario de la Música. Histórico y técnico, Ed. Iberia-Joaquin Gil, Barcelona 1946, art. arco
2. M. PINCHERIE, Les instruments du quatuor, P.V.F. París 1959, pág. 23
3. H. RIEMANN, Historia de la Música, Ed. Labor, Barcelona 1943, pág. 36
4. H. RIEMANN, Diccionario léxico de la Música, 1882, art. árabes y persas, citado por J. RIBERA, Las Cantigas de Sta. María, Madrid 1922, pág. 50
5. CH. COUSSEMAKER, Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique. París 1841, pág. 167
6. S. MARCUSE, A Survey of Musical Instruments, David & Charles, London 1975, pág. 464
7. C. SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1947
8. S. MARCUSE, op. cit. pág. 465
9. L. PICKEN, Early Chinese Friction-Chordophones en "The Galpin Society Journal" vol.18, 1965, citado por S. MARCUSE, op. cit. pág. 464
10. M. BRENET, op. cit. art. arco
11. S. MARCUSE, op. cit. pág. 466
12. J. COROMINAS, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, Ed. Gredos, Madrid 1974, art. giga
13. D. FRYKLUND, Etymologische Studien über Geige, Gigue,

- Jig, en "Studier i modern Sprakvetenskap", Upsala 1917
Citado por H. PANUM, Stringed Instruments of the Middle Ages. Reeves, London 1940, pág. 390
14. BACHMANN, Die Aufänges des Streichinstrumenten-Spiels, Leipzig 1964, figs. 30-44
 15. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España medieval, "Miscellanea Barcinonensia" XXXV, Barcelona 1973 pág. 63
 16. H. PANUM, op. cit. pág. 206, fig. 175
 17. S. MARCUSE, op. cit. pág. 484
 18. C. SACHS, op. cit. pág. 263
 19. S. MARCUSE, op. cit. pág. 483
 20. S. MARCUSE, ibid.
 21. C. SACHS, op. cit. pág. 263
 22. H. PANUM, op. cit. pág. 399
 23. E. SERRANO FATIGATTI, Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles, siglos X al XIII, Madrid 1899, lám. IV
 24. F. PEDRELL, Organografía musical antigua española, Barcelona 1901, pág. 40
 25. DIAGRAM GROUP, Musical Instruments of the world, Paddington Press, London 1976, pág. 206, fig. 2
 26. J. PIJOAN, Summa Artis, VIII, Espasa-Calpe, Madrid 1942, pág. 319, figs. 428 y 429
 27. H. PANUM, op. cit. pág. 348, figs. 282 y 283

28. J. MONTAGU, The world of Medieval and Renaissance Musical Instruments, David and Charles, London 1977, pág.19
29. Cfr. nota 58 del capítulo sobre el arpa.
30. H. PANUM, op. cit. pág. 345
31. C. SACHS, op. cit. pág. 263; S.MARCUSE, op. cit. pág. 484
32. H. PANUM, op. cit. pág. 398
33. H. PANUM, ibid.
34. Th. GEROLD, Histoire de la Musique: des origines à le fin du XIV^e siècle, París 1936, pag. 409
35. H. PANUM, op. cit. pág. 406
36. Th. GEROLD, op. cit. pág. 400; H. PANUM, op. cit. pág. 401; E. TRAVERS, Les instruments de musique au XIV^e siècle d'après Guillaume de Machaut, París 1882, pag. 8
37. H. PANUM, op. cit. págs. 391 y 402
38. K. GEIRINGER, Instruments in the History of Western Music, G. Allen and Unwin, 3^a ed., London 1978, pág. 53
39. J. MONTAGU, op. cit. lám. 8
40. S. MARCUSE, op. cit. pág. 484
41. Th. GEROLD, La Musique au Moyen Age, París 1932, pag.385
42. R. BRAGARD y F.J. DE HEN, Les instruments de musique dans l'Art et l'Histoire, Bruxelles 1967, pág. 48
43. BACHMANN, op. cit. fig. 30-44
44. J.M. LANAÑA, op. cit. pág. 63
45. H. PANUM, op. cit. pág. 129

46. J. COROMINAS, op. cit. art. rabel
47. C. SACHS, op. cit. lám. XIV
48. S. MARCUSE, op. cit. pág. 477 y s.; C.SACHS, op. cit. .
pág. 243; DIAGRAM GROUP, op. cit. pág. 203
49. S. MARCUSE, op. cit. págs. 483 y 484
50. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España medieval, en "Miscellanea Barcinonensia" XXXV, Barcelona 1973, pág. 63 y Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, Separata de "Miscellanea Barcinonensia XXI-XXII, Barcelona 1969, pág. 58
51. S. MARCUSE, op. cit. pág. 483
52. J. MONTAGU, op. cit. lám. 8
53. H. PANUM, op. cit. pág. 345 y figs. 276 y 278
54. J. PIJOAN, op. cit. pág. 319 y figs. 428 y 429
55. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op. cit. pág. 58
56. J.M. LAMAÑA, Ibid. pág. 57
57. J. RIBERA, Las Cantigas de Sta. María, Madrid 1922, pág. 147
58. H. ANGLES, La Música de las Cantigas de Sta. María, vol. III, 2ª parte, Diputación provincial de Barcelona 1943 pág. 453
59. A. SALAZAR, La Música de España I, Espasa-Calpe, Madrid 1972, págs. 125 y s.

60. CH.R. POST, A History of spanish painting, Harvard University Press, 1930, T.IV, 2ª parte, fig. 215 en pág. 546
61. J. COROMINAS, op. cit. art. rabel
62. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España medieval, op. cit. pág. 63
63. S. MARCUSE, op. cit. pág. 483
64. D. y J. SOURDEL, La civilisation de l'Islam, Arthaud, París 1968, lám. 152
65. H. PANUM, op. cit. pág. 354 y fig. 293
66. "Est autem rubeba musicum instrumentum habens solum, duas cordas sono distantes a se per diapente quod quidem, sicut et viella, cum arcu tangitur" En CH. COUSSEMAKER, Scriptorum de musica medii aevi, I, París 1864, pag. 152
67. S. MARCUSE, op. cit. pág. 484
68. Th. GEROLD, La Musique au Moyen Age, op. cit. pág. 371
69. Th. GEROLD, Histoire de la Musique: des origines à la fin du XIV^e siècle, op. cit. pág. 402
70. E. TRAVERS, op. cit. págs. 8 y 9
71. Th. GEROLD, Histoire de la Musique... op. cit. pág. 401
72. G. THIBAUT y otros, Los instrumentos en Europa occidental, en La Música. Los hombres, los instrumentos, las obras I, dirigida por N. DUFOURCQ, Ed. Planeta, Barcelona 1976, pág. 69
73. H. PANUM, op. cit. pág. 360

74. G. THIBAUT y otros, op. cit. pág. 70
75. H. PANUM, op. cit. pág. 129
76. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia" XXXIX, Barcelona 1974, pág. 92
77. S. MARCUSE, op. cit. pág. 485
78. H. PANUM, op. cit. pág. 360
79. Cancionero de Ramón de Llabia. Sociedad de Bibliófilos, Madrid 1945, pág. 302 y s.
80. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op. cit. pág. 57
81. H. ANGLES, Historia de la Música medieval en Navarra, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, Pamplona 1970, pág. 269
82. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, op. cit. XXXIX, pág. 76
83. S. MARCUSE, op. cit. pág. 484
84. H. PANUM, op. cit. págs. 361 y 362
85. S. MARCUSE, op. cit. pág. 485
86. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, op. cit. XXXIX, pág. 91
87. A. SALAZAR, op. cit. págs. 125 y s.

CAPITULO XII

La vihuela de arco

LA VIHUELA DE ARCO

Etimología.— Las voces castellanas "vihuela" y "viola" derivan del occitano antiguo "viula" tomado del verbo "viular", 'tocar la vihuela o instrumento de viento'. Verbo y sustantivo están suficientemente documentados desde el s.XII. Aunque menos frecuente, también se encuentra en lengua de Oc las variantes "viola" y "violiar". Estos términos son comunes a todas las lenguas romances, aunque su antigüedad en cada una de ellas sea más o menos grande: en portugués "viola"; en catalán "viola"; en catalán antiguo "viula"; en italiano "viola"; en rumano "vioară" y en francés "viole". En este último la -o- indica que es un préstamo. En la época medieval es más corriente la forma "vielle", que según Corominas (1) "se explica como un intento de adaptación a la fonética francesa de la terminación extranjera -iula, impronunciable para un francés del Norte: de "viula" se pasó a "vielle" y luego a "vièle"

Por otra parte, las lenguas germánicas presentan una serie de formas que, en cierto modo, pueden relacionarse con las anteriores. Así, en alto alemán antiguo "fidula"; en alemán actual "fiedel"; en anglosajón "fidele"; en neerlandés medio "vedele"; en escandinavo antiguo "fidla" y en inglés actual "fiddle".

El origen de ambos grupos de formas es incierto y dudoso, por lo que los lingüistas han elaborado diversas teorías más o menos acertadas, que expondremos a continuación (2): F. Díez sitúa su origen en el latín "vitulari"

que significa 'dar muestras de júbilo', basándose en el hecho de que este instrumento servía para acompañar el canto en las diversiones, lo que no es cierto, ya que también se utilizaba para expresar el dolor y la tristeza. Pero, además, fonéticamente esta etimología no es válida para las formas romances. De este modo se expresa Meyer Lübke, quien establece una raíz "vivula" de origen desconocido y diminutivo del adjetivo "vivus", 'vivo', por la vivacidad de la música de este cordófono que, en determinadas ocasiones, acompañaba la danza. Aunque esta etimología no es absurda, sí resulta un tanto pueril porque propugna que la semejanza entre las formas romances y germánicas es mera coincidencia, hecho éste que indujo al propio Meyer Lübke a no incluir esta idea en su diccionario. Por su parte Gamillscheg junto con Bloch piensan que los términos romances se tomaron del germánico, igual que ocurrió con "arpa". Pero hay que tener en cuenta que este último instrumento tenía un origen nórdico, lo que no ocurre con la vihuela. Indudablemente, las formas germánicas son muy antiguas, pero según Kluge su etimología no es indoeuropea, por lo que opina que se tomaron del romance arcaico, cuando el francés antiguo "vielle" se pronunciaría todavía "vi-dele" y éste procedería de "vitulari". Corominas critica estas hipótesis por inverosímiles, ya que piensa que no se puede suponer que una vez que pasó del romance al germánico volviera a recorrer el camino a la inversa, lo que, por otra parte, no es fonéticamente posible.

La más verosímil de las hipótesis, según Corominas,

es la de Spitzer (apoyada también por Meyer Lübke en la última edición de su diccionario). Parte del occitano antiguo "viular", 'tocar la vihuela', como ya dijimos, como voz onomatopéyica, igual que "fiular" 'silbar' en catalán o "piular" 'piar'. De este modo, establece el origen del vocablo en el sur de Francia, de donde se propagaría a todas las lenguas romances. Aunque el carácter onomatopéyico está suficientemente demostrado por Díez, que observa que "viular" en el occitano antiguo también significaba 'tocar un instrumento de viento', según un poema de Bertrán de Born, Corominas tiene algunas dudas debido a la existencia de las formas germánicas y bajo-latinas con la dental entre la i y la u. Sin embargo, opina que en germano también era una onomatopeya, si bien, independiente de las formas romances con la -f- y -d- que expresa muy bien el sonido del arco frotando las cuerdas.

El latín medieval normalmente adopta el término "viola" tomado del romance, pero algunas veces se encuentra "vidula" (en Constantino el africano, s.XI), "vitula" (en Joffroi de Vinsauf, en su "Poetria Nova", s.XII) y "fitola" (en Aloise de Lille en su "De planctu naturæ", s.XIII) y no "fidula" como pretenden algunos musicólogos (3). Estas formas no deben llevar de nuevo a "vitulari", puesto que fonéticamente no es posible. Spitzer opina que son latinizaciones caprichosas del vocablo occitano, mientras que Corominas cree que es posible la existencia "de una variante del tipo onomatopéyico intermedia entre el propio del germánico y el general en romance".

Algunos musicólogos (4) hacen derivar el término al to alemán antiguo "fidula" del latín "fides" y "fidicula" 'cuerda' e 'instrumento de cuerda' respectivamente, incluso algunos (5) lo consideran latino, pero no es válido, por- que las lenguas germánicas no son derivadas del latín y, por tanto, no existen términos derivados del latín, sino préstamos del latín. Esto, claro está, no impide que uno de esos préstamos siga las evoluciones propias de la len gua germánica al sentirse totalmente inmerso en la estruc tura de esa lengua, pero lo que no podemos pensar es que el préstamo latino en el germánico vaya a evolucionar si- guiendo unas leyes propias de las lenguas romances. Só- lo en la segunda mitad del siglo XV encontramos en un tex to latino de Ofelio, citado por Du Cange (6) el término "fidella", derivado del ltín "fidicula" por la vía culta (la -u- por ser postónica se pierde quedando "fidic'la"; el grupo -c'l- evoluciona originando una -ll-; la segunda -i- por disimilación pasa a -e-, resultando "fidella"). Pe- ro aquí sospechamos que se refiere a la lira y no al ins- trumento de arco porque la serie de cordófonos que cita son de la época clásica, excepto la "lutina".

Por su parte C. Sachs (7) propone una etimología asiático-occidental para ambos grupos de formas. Parte del osseta "fandir" (relacionado con "pandur", especie de laúd), del tawgy "féandir" y del yenisei (dialecto de los samoyedos) "fedilo". Estas voces pasarían al antiguo nórdico como "fidlu", al anglosajón "fidele", al alto ale- mán "fidula", etc. Luego, perdería la dental entre las dos vocales y se convertiría en "vièle" en francés y "vio

-la" en la mayor parte de las lenguas romances. Como vemos, Sachs establece un origen común asiático basándose en el propio origen del instrumento que surgió en un área de Asia Central. El último estadio de la evolución de los términos asiáticos los sitúa en las formas romances que considera derivadas de las germánicas. En esto coincide con Gamillscheg y Bloch ya citados.

Así pues, las teorías de los lingüistas y musicólogos se encuentran divididas. Esto se debe a la ausencia de documentos que permitan constatar la aparición y evolución de este término. Opinamos que la teoría de C. Sachs es la más acertada, porque al no disponer de estos documentos se refugia en la evolución y empleo del propio instrumento, aunque este hecho no es siempre válido en lingüística, puesto que la realidad y los significados transitan caminos diferentes. La semejanza entre p y f, ambas labiales y sordas, no puede extrañarnos por ser completamente normal. Así que la evolución de "pantur" a "fandur" propuesta por este musicólogo no es descabellada (8). Lo mismo ocurre con el paso, en la Edad Media, de la f a v, que es también muy corriente, pues sólo consiste en la sonorización de la sorda (f) y pérdida de la -d- intervocálica.

Antes de terminar con este apartado hay que indicar que los términos "vihuela", "viola" y "viula" señalaban indistintamente un tipo de cordófono frotado con arco y el mismo tipo sin él, es decir, punteado. Cuando se quería especificar la primera técnica se le añadía la expresión "de arco".

Actualmente los musicólogos designan con la voz "fidula" las vihuelas o violas de arco primitivas anteriores al año 1.500. Nosotros utilizaremos estos tres términos indistintamente para referirnos a la vihuela de arco

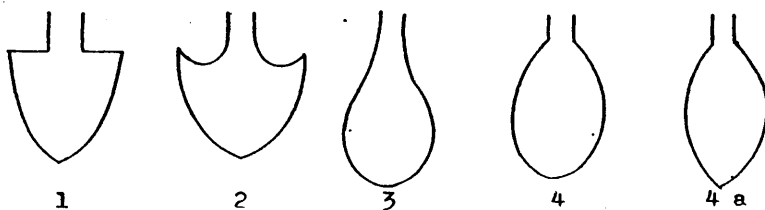
Estructura.— La vihuela de arco es un cordófono frotado característico de la Edad Media. Surge a comienzos de la plena Edad Media e irá evolucionando a lo largo de este período y de la baja Edad Media para cristalizar en el Renacimiento en las "violas da gamba", "violas da braccio" y "liras da braccio", instrumentos básicos de la incipiente orquesta renacentista. Por lo tanto, hablar de una estructura sin explicar al mismo tiempo una evolución entraña múltiples dificultades. No obstante, entresacaremos los rasgos más importantes, comunes a todos los tipos de fídulas.

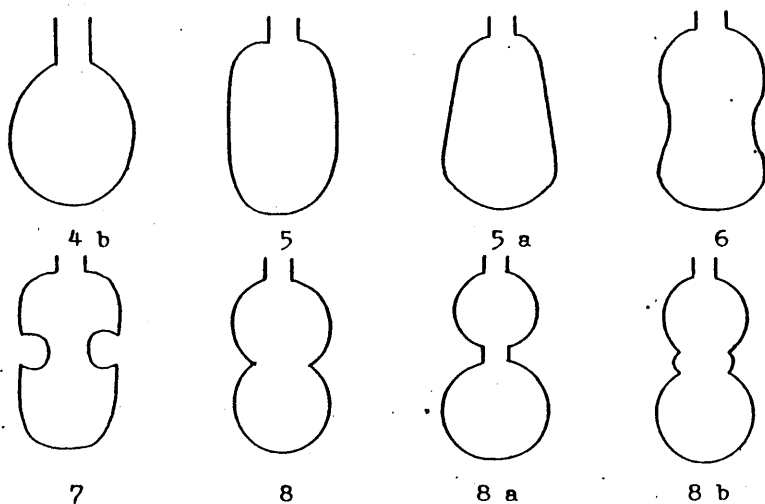
El cuerpo estaba constituido por dos tapas de la misma forma, pero de distinto espesor. La superior, o tabla de armonía, era más delgada (unos 2'5 mm. en los bordes y 4 mm. en el centro), mientras que la tapa inferior o fondo era ligeramente más gruesa (4'5 mm. en el centro). El fondo podía ser plano o escasamente abombado, pero este detalle no puede percibirse en las representaciones pictóricas, generalmente frontales. Por el contrario, es fácilmente apreciable en los instrumentos labrados en piedra de los pórticos y capiteles de las iglesias y catedrales.

La tabla de armonía y el fondo estaban unidos por los aros o eclisas que podían tener diferente altura.

Estos tres elementos, es decir, las dos tapas y los aros constituían la caja de resonancia. Esta a lo largo de la plena y baja Edad Media adoptó distintas formas que pueden compendiarse en ocho modelos principales y cinco subtipos:

- 1 - Forma de pala
- 2 - Forma de azada
- 3 - Piriforme
- 4 - Forma oval
 - a) Oval con el final escafoide
 - b) Casi circular
- 5 - Rectangular con las esquinas redondeadas y costados rectos.
 - a) Con costados rectos aproximándose hacia los hombros.
- 6 - Con ligeras escotaduras en los costados.
- 7 - Con escotaduras muy acusadas en forma de C
- 8 - Forma de 8, es decir, la caja dividida en dos mitades unidas directamente.
 - a) Con pequeñas líneas paralelas en el cruce de las dos mitades.
 - b) Con pequeñas curvas convexas en el mismo cruce.





La forma circular encontrada en algunas representaciones tal vez consiste en una deformación de la oval, pues escasamente existen dos o tres ejemplares de este subtipo.

Todas estas formas no son simultáneas, cronológicamente hablando, sino que se escalonan a lo largo de la plena y baja Edad Media. Algunas de ellas, no obstante, coexisten en algún período, como ya veremos al estudiar su evolución.

En la tábula de armonía se abrían oídos, variables en número y forma. Generalmente eran dos con figura de media luna o de C, pero también podía tener un orificio

central, imitado del *laúd*, o cuatro simétricamente dispuestos en los modelos en forma de 8. Algunas veces estos oídos se ornamentaban con dibujos más complicados. Su forma y su emplazamiento han cambiado en el curso del tiempo, tanto por razones prácticas como estéticas, ya que han desempeñado un importante papel en la corrección amplificación y difusión del sonido.

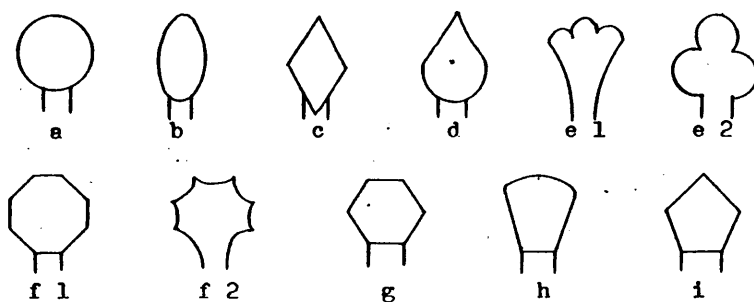
En el interior de la caja de resonancia dos tacos de madera mantienen la separación de las tablas y la rigidez de las eclisas. El taco superior, además, contribuye a fijar el mango, mientras que el inferior lo hace a su vez con el cordal.

El mango, hecho de una sola pieza, se encajaba por su parte inferior o talón en el taco de madera superior. Era plano en su frente y no muy largo, Sólo en algunos ejemplares alcanza la misma longitud que la caja. Sobre el mango se colocaba el batidor que era de ébano. Su uso comienza en el s.XIII. En las fídulas primitivas el mástil estaba tallado en la misma pieza que la caja y apenas se destacaba de ésta. A partir del s.XII se hace independiente para facilitar el manejo de los dedos.

El clavijero era generalmente plano y las clavijas se insertaban por el frente. Este tipo de clavijero podía adoptar diversas figuras:

- a) circular
- b) oval
- c) romboidal
- d) en forma de hoja

- e) trilobulado
 - 1. con los lóbulos a la misma altura
 - 2. con los lóbulos en forma de cruz
- f) octogonal
 - 1. con los lados rectos
 - 2. con los lados curvos
- g) exagonal
- h) en forma de cono truncado
- i) pentagonal



De estas últimas figuras se encuentran solamente muy pocos ejemplares.

Además del clavijero plano, en algunas vihuelas de arco del s.XV, existe un segundo tipo de clavijero en ángulo recto como el del laúd. Este tipo puede observarse preferentemente en aquellos instrumentos que poseían escotaduras laterales, al igual que la vihuela de mano que tan de moda estaría en el siglo siguiente.

Un tercer tipo de clavijero, también usado en el si

glo XV, es curvado con clavijas laterales y, algunas veces, rematado en una talla de cabeza humana o de animal. Es ya el futuro clavijero de las "violas da braccio" y "violas de gamba".

Las cuerdas, de tripa de carnero y en número variable (oscilaban entre 3, 4 y 5, aunque algunos ejemplares llegaron a tener 6 y 7), se enrollaban por un extremo a las clavijas y por el otro al cordal, colocado sobre la parte inferior de la caja y sujeto a un botón incrustado en el taco inferior, a través de la eclisa. La forma más común del cordal era la trapezoidal, muy alargada, alcanzando, en algunas ocasiones, la longitud de un tercio de la caja. Otras veces era triangular y otras una simple varilla como en el laúd. Sólo en muy pocos ejemplares las cuerdas se sujetaban a una protuberancia en la parte inferior de la caja.

Sobre la tabla de armonía y a la altura de los oídos se colocaba el puente. Al principio era recto, pero luego se redondeaba para que el arco pudiera frotar cada cuerda por separado. (Esto ocurrió cuando aumentó el número de cuerdas). Este elemento apenas es perceptible en la iconografía instrumental, bien porque los artistas olvidaran representarlo, o bien porque al hacerlo sólo con una pequeña línea transversal no destacaba mucho del conjunto de la tabla de armonía.

En cuanto a los materiales utilizados en la construcción de las vihuelas de arco, habría que destacar la madera de pino y la de arce. Con la primera se trabajaba la tabla de armonía, los tacos del interior de la caja y las contraeclisas, que son aquellos trozos de madera que re -

-fuerzan a las eclisas. Como de la tabla dependía en gran manera las cualidades sonoras del instrumento, se seleccionaba con cuidado la calidad del pino empleado. De arce se hacía la tabla del fondo, las eclisas, el mango, el clavijero y el puente. Para los tres primeros elementos se utilizaba también el tilo, el haya, el peral, el castaño y el álamo, indistintamente. En los instrumentos de finales de la Edad Media y del Renacimiento se usaba el ébano para el batidor, el cordal, las clavijas y la pequeña cejilla que separaba el mango del clavijero. Esta última también se hacía de marfil (9). En los instrumentos más suntuosos se empleaba el ébano para la tabla del fondo y las eclisas, como puede comprobarse en el inventario del rey Felipe II, realizado en 1602 (10): Además, estos instrumentos más ricos adornaban la tabla de armonía con bellos trabajos de marquetería. Esta ornamentación se extendía por todo el borde de la tabla, o bien se dibujaban dameros o estrallas colocándose simétricamente a lo largo y ancho de aquélla. Otras veces, la decoración se limitaba a los oídos, que en lugar de ser simples C, su dibujo se complicaba. Además añadían otras figuras geométricas o de flores en otros lugares de la tabla.

A lo largo de la Edad Media hubo dos modos de tocar las vihuelas de arco: el "oriental", con la caja del instrumento hacia abajo y el arco sostenido con la palma hacia arriba, y el "europeo", con la caja apoyada en el hombro, en los instrumentos más pequeños, o en el pecho, en los mayores. En esta posición el arco se sostenía con

la palma de la mano hacia abajo. La postura oriental se abandonó bastante pronto; sin embargo, en algunas representaciones se conserva. Como el instrumento era ligero se podía tocar de pie, caminando o sentado. En esta última posición era frecuente apoyar la caja del instrumento en las rodillas del tañedor.

El tamaño de los instrumentos variaba, aunque, en general, solían tener unas dimensiones medias, semejantes a las de la viola actual, que correspondían a la tesitura de alto y soprano. A fines del s.XV se comenzó a construir fídulas grandes para reforzar la tesitura de tenor y bajo. Eran ya las "violas da gamba", que poseían una determinada configuración.

Origen y evolución.- La primera imagen de un arco aplicado a cordófonos aparece en la península ibérica. En el fol. 127 del Beato de la Biblioteca Nacional vit. 14-I (olim Hh 58), de mediados del s.X y originario de zona castellana con alguna relación con S. Millán de la Cogolla, están representadas cuatro fídulas de grandes proporciones (fig. 78). El instrumento tiene una caja voluminosa, con contorno de botella, el extremo inferior cuadrado y hombros caídos. El mástil es independiente y el clavijero plano circular con tres clavijas, probablemente frontales, aunque no se puede saber con seguridad, pues en el dibujo sólo se ve dos líneas en cruz que atraviesan el disco. Sus tres cuerdas se sujetan a un incipiente cordal, después de pasar por un puente bastante ancho. Carece de orificios tornavoces y el arco semicir-

cular es sostenido por su parte media. Al contemplar es ta fídula primitiva, lo primero que salta a la vista es su enorme volumen y altura, los mismos que los del tañe dor de pie. Sin embargo, éste la suspende con una sola mano, como si fuese muy ligera. Creemos que su tamaño re al era mucho más pequeño, como el de algunas fídulas de Georgia y el Cáucaso, con las que guarda múltiples similitudes formales y técnicas, según ha destacado C. Sachs (11). Podemos ver un instrumento similar reproducido en la obra del Diagram Group "Musical instruments" (12) bajo la denominación de "fandur". Por último, hay que indi car que tres instrumentos están sostenidos con la mano izquierda en posición vertical, siendo la derecha la que maneja el arco, mientras que en el cuarto instrumento de esta miniatura ocurre todo lo contrario. Los miniaturistas mozárabes siguen aquí los dictados de la simetría y, por ello, no se preocupan de ceñirse a la realidad. Lo mismo sucede con el tamaño de los instrumentos, que son, como acabamos de señalar, desproporcionadamente grandes. Hay aquí una tendencia a la desrealización, característica de los pintores mozárabes que se patentiza en esa indiferencia hacia los cánones de la proporción (13). Es to mismo ocurría con los laúdes cortos del fol. 87 del Beato de Magius (Pierpont Morgan Library, ms. 644) y, por lo tanto, no debemos pensar que existieron instrumentos de estas proporciones. Ninguna otra muestra iconográfica lo confirma.

Así pues, el arco se ve por primera vez en España, aunque su origen es oriental, como ya hemos dicho, pues

por estas mismas fechas es mencionado por Alfarabí en su tratado "Kitab al-musiqi al-Kabir" (año 950), y de España pasa a Europa rápidamente.

El arco, como accesorio instrumental, no está vinculado en su primera etapa a ningún cordófono en particular. Por esto, cuando llega a Europa, se aplica a los cordófonos allí existentes como eran los laúdes de largo mástil con clavijero plano y clavijas frontales, oriundos de una zona del Asia Central, o el crwth celta, lira de las Islas Británicas. (No debemos olvidar que a los laúdes largos se les había destinado el arco con anterioridad en su lugar de origen). Por otra parte, y en la misma época, llegan otros modelos de cordófonos frotados, tales como la "lyra" griega, procedente de Bizancio, o el "rabāb" árabe. España, país entre dos civilizaciones, recibe todo este variado material instrumental, lo mejora y lo exporta a Europa, recogiendo, a su vez, del Continente las diferentes transformaciones que se van operando en todos estos instrumentos a lo largo de los siglos.

De este modo, el estudio de los cordófonos frotados durante la plena Edad Media entraña múltiples dificultades, porque estos instrumentos no siguen una línea de evolución continua, sino que se entrecruzan varios modelos, como puede constatarse a través de la iconografía. Esta multiplicidad de formas se acentúa más en los siglos XI y XII, época experimental en lo que concierne a los cordófonos frotados. En las fuentes bizantinas más tempranas podemos ver dos modelos de instrumentos de ar-

co que van a ser trasladados a España y Europa: uno con silueta de guitarra, clavijero en ángulo con clavijas laterales y varilla-cordal; el otro con caja piriforme, que se adelgaza para configurar el mango, clavijero plano con clavijas frontales y, generalmente, también con varilla-cordal. La primera de estas formas es tañida según el modo o estilo "europeo" (término acuñado por los especialistas en organografía para designar el modo de sostener el instrumento, apoyándolo sobre el hombro, al igual que el violín actual, pero que, como comprobamos, es de origen bizantino y se contrapone al modo "oriental" en el que el instrumento es sostenido verticalmente) e influirá en instrumentos hispánicos medievales. Puede verse en una miniatura de un salterio procedente de Cesárea (año 1066) y en la actualidad en el Museo Británico (add. 19352) (14). Esta forma continuó en uso bastante tiempo, ya que un tratado turco del s.XV la cita (15). La segunda forma corresponde a la llamada "lyra" griega o bizantina y merece un tratamiento aparte, debido a la gran importancia que tuvo en la plena Edad Media, no sólo en la península ibérica sino también en Europa. C. Sachs (16) afirma que este instrumento, después de sufrir varias transformaciones, se convirtió en la fídula o viola, instrumento de arco capital en la música medieval. Creemos que esto no es totalmente cierto, pues si bien es indudable que la "lyra" contribuyó a la formación de determinadas fídulas, no se puede negar que también lo hicieron los laúdes de largo mástil del Turquestán y el modelo con contorno de cintura de Bizancio, que acabamos de describir.

S. Marcuse hace una distribución de los tipos de fidulas primitivos dentro del marco europeo, atribuyendo la forma piriforme al oeste, la de pala al sur (s.XI en España y s.XII en Italia) y la circular al centro (17). Disentimos de esta opinión al observar que en España estos tres modelos son frecuentes e incluso la piriforme aparece en nuestro suelo un siglo antes que en Francia e Inglaterra, esto es, en el s.X, utilizándose con profusión durante tres siglos.

Si dejamos aparte las "lyras" piriformes para un estudio monográfico, nos encontramos en el s.XI en España con unos pocos ejemplares de fidulas que no nos permiten un análisis claro de su tipología. Hay que recordar en este punto que el s.XI es un siglo escaso en muestras iconográficas instrumentales y que, por lo tanto, la no aparición de un instrumento, mostrado con anterioridad, no supone su no utilización por parte de los juglares, máxime cuando un siglo más tarde hay una pujante floración del mismo, como ocurre con las fidulas.

Así pues, en el s.XI sólo hallamos cinco representaciones de la fidula. La primera es del fol. 7 v. de un manuscrito latino que, procedente de Cataluña, está en la Biblioteca Nacional de París (Ms. latino 11550) (18). Es del año 1070 y presenta unas características que pueden relacionarse con los instrumentos caucásicos, como los del Beato de la Biblioteca Nacional, vit. 14-I. La caja es ligeramente oval (fig. 79) con su final escafoide, el mástil de medianas proporciones parece independiente, los

hombros suavemente redondeados, el clavijero plano circular con tres clavijas frontales. Las cuerdas van sujetas a un pequeño cordal triangular enganchado a un botón que se encuentra en un pequeño saliente trilobulado del final de la caja (este apéndice nos sugiere los tres cabos de las cuerdas, sobresaliendo del extremo inferior de la caja, que habíamos visto en los laúdes de largo mástil del fol. 174 v. del Beato de Magius de la Pierpont Morgan Library, ms. 644, que podríamos considerar como su origen). Este apéndice lo volvemos a ver en instrumentos posteriores, como en el "gittern" del fol. 134 v. del salterio de Robert de Lisle (British Library, Arundel 83, año 1310) (19). En la tabla de armonía, el instrumento que nos ocupa tiene dos pequeños oídos circulares, y al comienzo del mástil hay una especie de cejilla triangular. El arco no es muy curvo y sus cerdas se anudan al final de la varilla. El músico, en plena interpretación, junto al rey David, que tañe una lira, y otros músicos cortesanos, sostiene el final del arco con varios dedos de la mano derecha, mientras que con el dedo anular puntea las tres cuerdas de que está provisto el instrumento, realizando así un "pizzicato", al igual que los violinistas actuales. Como dato curioso habría que destacar que el miniaturista ha querido plasmar las vibraciones de las cuerdas dibujando líneas quebradas en lugar de rectas.

La segunda representación de fídulas del s.XI corresponde al Beato de la Real Academia de la Historia, nº 33 (olim Ae 39). Este manuscrito, iluminado en el "scripto-

rium" de S. Millán de la Cogolla, fue copiado e ilustrado, según M. Mentré (20), parte en el s.X y parte en el s.XI o en el s.XII, y según M. C. Díaz y Díaz (21), a mediados del s.XI. Sea como fuere, las fídulas de los fols. 177 y 184, tañidas por santos junto al Cordero Místico, presentan una clara forma oval, característica de los siglos XI, XII y XIII. Las dos tapas que configuran la caja se unen directamente sin aros o eclisas y el dorso sería ligeramente abombado (fig. 66). El mástil es muy corto, aunque se destaca bastante de la caja, finalizando en un clavijero romboidal con tres clavijas frontales. Tienen el mismo número de cuerdas, que se anudan a la parte inferior de la caja, hecho no frecuente en instrumentos de este tipo, que poseían en esta época un cordal bien diferenciado, si bien es cierto que algunas fídulas posteriores carecían de él. Es probable que las dos líneas semicirculares de la tabla de armonía, paralelas a las cuerdas, indicasen oídos en forma de C. Si el fol. 184 muestra un pequeño arco frotando las cuerdas, aunque varía la forma de sostenerlo (dos con la mano derecha en la forma correcta y dos con la izquierda), el fol. 177, por el contrario, ofrece los mismos instrumentos pulsados con los dedos, lo que ocurre a menudo con las fídulas de esta época, que son tañidas con las dos técnicas indistintamente.

Los tres instrumentos restantes pertenecen al claustro de Sto. Domingo de Silos. Dos de ellos tienen cajas ovales con su final escafoide, un mástil largo, un clavijero romboidal con tres clavijas, tres cuerdas, dos oí-

dos semicirculares y una varilla-cordal. En la tercera fídula la caja configura una azada con los hombros cóncavos. Posee un cordal pequeño alargado y carece de clavijero, pues el relieve está muy deteriorado (fig. 159). Sus restantes elementos se asemejan a los de los anteriores instrumentos. Este tipo de caja es la única vez que aparece en nuestro instrumentario. Estos cordófonos, esculpidos en capiteles (dos de ellos se encuentran en el claustro, en manos de ancianos del Apocalipsis, y un tercero está en el Museo del Monasterio y lo sostiene un guerrero a caballo), no muestran el arco, hecho frecuente en esta época, porque los personajes que los portan suelen llevar en la otra mano algún objeto. La fecha de estos capiteles puede retrasarse al último cuarto del siglo XI, ya que pertenecen a un taller diferente y anterior al de los relieves de los vértices del cuadrilátero del claustro, según opina Joaquín Yarza (22).

Un instrumento de esta época que puede relacionarse con los anteriores pertenece al Beato de Saint-Sever, conservado en la Biblioteca Nacional de París, ms. lat. 8878 (fig. 166). Este Beato, que fue iluminado en Gascuña entre 1020 y 1072, inaugura un arte muy distinto al de los códices mozárabes. En esta obra se realiza un cambio completo en el plan de la forma y del espacio (con respecto a los Beatos mozárabes), lo mismo que en el del contenido, aunque pueden apreciarse aportaciones de aquéllos en cuanto al plan iconográfico, el repertorio y el programa, unidas a las procedentes del arte carolingio (23).

Indudablemente, las fídulas aquí dibujadas (folios

121 v.-122 y 177) responden a la realidad concreta de la Francia de los Capetos y su influencia en nuestro instrumental es bien patente, como se observa en las fídulas, acabadas de citar, de Sto. Domingo de Silos. La caja termina en punta como en la forma de pala, pero los hombros, lejos de ser rectos y perpendiculares al mástil como en aquélla, están redondeados, lo que unido a la curva que describen los costados configuran la forma oval. Por ello creemos que este modelo está entre el tipo de pala primitivo y la forma oval posterior. El mango es independiente y bastante largo, finalizando en un clavijero rombooidal o circular con tres o cuatro clavijas, aunque el número de cuerdas es siempre tres. En la tabla armónica, y paralelos a las cuerdas, se abren dos oídos semicirculares, mientras que el cordal es una simple varilla como en el laúd. En ninguna de las representaciones aparece el arco, pues las fídulas son sostenidas con una mano por cada uno de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, que llevan en la otra mano una copa con las oraciones de los santos.

Observamos que existen grandes concomitancias entre estas fídulas y las de los capiteles de Silos. Es probable que las de Saint-Sever hayan influido en las burgalesas, pues cronológicamente son anteriores.

A caballo entre el s.XI y el s.XII, y en un manuscrito catalán del Museo Diocesano de Barcelona, nos encontramos con una fídula alargada, de costados rectos, hombros perpendiculares al mástil y final redondeado (fig. 75). Su mango tiene el mismo largo que la caja y

el clavijero es un disco con tres clavijas. Como único detalle dibujado por el miniaturista en la tabla, se observa un pequeño puente. Este instrumento es semejante a los laúdes largos del Salterio de Sttugart (24), pero aquí es punteado con plectro, mientras que en el manuscrito catalán es tañido con arco. Lamaña (25) describe esta forma como de espátula y la hace derivar del crwth por la supresión de los brazos, lo que no es cierto, pues ya hemos visto las coincidencias estructurales existentes entre estas fídulas y los instrumentos turquestánicos, como el del Museo Daschkow de Moscú, ya citado (26).

Vinculados a la fídula anterior, pero ya del segundo cuarto del s.XII, son los siete cordófonos de las pinturas murales de S. Martín de Fenollar, en el Rosellón (fig. 167). Poseen una caja en forma de pala, que consideramos, a pesar de su fecha tardía, de las primitivas por su clara semejanza con las de los laúdes del Salterio de Utrecht (s.IX), especialmente con las del folio 63 v., lo mismo que con el laúd del Salterio de Lotario, aunque en éste los hombros están ligeramente redondeados. El largo mástil está separado de la caja y termina en un clavijero romboidal. Pero, al mismo tiempo, estas fídulas muestran ciertos rasgos de los que carecían los instrumentos del Salterio de Utrecht, entre otros un cordal triangular unido a un botón en el final de la caja, dos oídos en forma de D y trastes. Unos instrumentos tienen tres cuerdas y otros, cuatro, ordenadas por pares. H. Panum (27) sobre este punto piensa que

eran bordones y que la cuerda central melódica faltaría, bien por descuido del artista, o bien borrada por el tiempo.

Todas las fídulas hasta aquí descritas, excepto las del Beato de la Real Academia de la Historia, manifiestan una entretrejida relación con los laúdes largos de una zona del norte del Asia central, como el Turquestán, que habían penetrado en Europa a partir del s.VIII. El arco, como utensilio instrumental, se le aplicó a estos cordófonos ya preexistentes, alternando el punteo con la nueva técnica de frotación. Lo mismo sucedió con los laúdes largos norteafricanos, reproducidos en varios códices de los Beatos, que en el fol. 86 v. del Beato de Silos (s.XII) aparece uno de ellos tocado con arco (cfr. capítulo del laúd). Pero, al mismo tiempo, llegan del Asia Menor o de otras áreas más o menos cercanas, como el Cáucaso o Georgia, nuevos modelos de laúdes largos convertidos en fídulas, como las del Beato de la Biblioteca Nacional, vit. 14-I. Estos cordófonos no desaparecen en las centurias siguientes ante el auge de las "lyras" transformadas en fídulas, sino que pueden verse esporádicamente en varias muestras iconográficas posteriores y además algunos de sus rasgos contribuyen a configurar los nuevos modelos bajomedievales.

Por el contrario, al penetrar en el s.XII, observamos una gran cantidad de fídulas ovales, producto de las primeras evoluciones de la "lyra" bizantina. De un total de cuarenta y cinco representaciones de fídulas que hemos encontrado en la iconografía de este siglo, veintinueve

pertenecen a este tipo. La caja se prolonga en un corto, muy corto mango, que finaliza en un clavijero oval, circular, romboidal o trilobulado. Estos instrumentos estaban contruidos de una sola pieza de madera ahuecada y cubierta con una delgada lámina de madera, que formaba la tabla armónica. Para ésta se empleaba una madera flexible, que favoreciese la calidad del sonido. De todas estas fídulas ovales sólo una, la que pertenece a unos laterales de la puerta del Monasterio de Sta. María de Ripoll (lám. 19), presenta un final escafoide como las fídulas de los capiteles de Sto. Domingo de Silos.

Pero, además de estas fídulas ovales, el s.XII posee cinco modelos más, todos ellos diferentes. En una archivolta del pórtico de la Iglesia parroquial de Miñón (Burgos) hay una fídula con caja delgada y estrecha, de costados rectos, mástil de medianas proporciones y clavijero hexagonal (fig. 77) que podemos vincular a los modelos del Cáucaso ya estudiados. Un ejemplar semejante, pero con clavijero circular, se encuentra una centuria después en la Puerta de los Apóstoles de la Catedral de Avila, lo que demuestra la pervivencia de estos tipos asiáticos en nuestro instrumentario. Es probable que estas fídulas influyeran en cierto grado en los instrumentos cuadrados o rectangulares con esquinas redondeadas y no fueran estos últimos una simple modificación de la forma oval. Además, tienen mástiles bastante diferentes de la caja, lo que indica que eran independientes. Existen cuatro ejemplares de este tipo en este siglo. En

tre ellos hay que destacar el perteneciente a la Portada de Sta. María de Ripoll, porque los costados de la caja, en lugar de ser paralelos, convergen hacia el mástil siendo esta parte, por tanto, más estrecha, como la fídula del manuscrito catalán de la Biblioteca Nacional de París (ms. lat. 11550) del s.XI.

Un único instrumento encontramos en este siglo con caja casi circular. Pertenece a un capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca y se puede relacionar con los laúdes largos del "Psalterium Aureum" de Saint-Gall o con el del código de Ivrea, ambos del s.X, aunque en este caso el mástil ha disminuido de tamaño, como ocurre en la mayoría de las fídulas (recordemos el caso del laúd norteafricano convertido en fídula del fol. 86 v. del Beato de Silos), y el clavijero es romboidal, si bien sigue siendo plano.

Los dos modelos restantes del s.XII ofrecen problemas insolubles sobre su origen y su interconexión. Son el tipo entallado con forma de guitarra y la llamada por C. Sachs forma de 8. Acerca del primero, la mayor parte de los musicólogos afirman que es una modificación de la forma oval para facilitar el paso del arco al avanzar la técnica y aumentar el número de cuerdas (en este caso, opinamos que sería más bien una modificación del contorno rectangular con esquinas redondeadas, puesto que una simple ojeada al modelo así lo suscita). Sin embargo, las escotaduras no son una invención de la Edad Media, relacionadas con el arco, sino que su existencia puede rastrearse hasta casi los mismos comienzos de los

cordófonos con mango punteados. Recordemos los laúdes grabados en plaquitas de barro cocido de Babilonia (Museo del Louvre), de principios del II milenio, o los de los monumentos egipcios, o el del palacio hitita de Alaca-Höyük (s.XIV a. J. C.), o, ya más cercano, el del fíeso de Airtam (Turquestán) del s.I a. J.C. Ninguno de ellos está vinculado al arco y, por lo tanto, el desarrollo de los costados curvados debe responder a otras razones prácticas o estéticas. La primera vez que vemos una fídula entallada con un arco es en el s.XI, en la miniatura bizantina del Museo Británico que ya mencionamos. Todo apunta, pues, a un origen asiático de este tipo de fídula, adoptada en España primero y luego en Europa, debido a las ventajas que presentaba para el manejo del arco. H. Panum (28), único investigador que se plantea el problema de los antecedentes de este tipo con cintura, duda entre su evidente origen asiático y su introducción en el instrumentario europeo como un experimento accidental, ya que coincide con las incurvaciones que se le confieren a la lira en los costados para facilitar el paso del arco, que le es aplicado en el s.XI. Fídulas entalladas encontramos cuatro en el s.XII, que irán aumentando considerablemente de número con el paso de los siglos. De ellas hay que destacar la de la portada de la Iglesia monástica de Carboeiro (lám. 21), porque las escotaduras en forma de C se unen en arista viva al resto de la caja en lugar de estar suavemente redondeadas, y la de la portada septentrional de la Colegiata de Sta. María de Toro (Zamora), por sus escotaduras muy pronunciadas y

su tamaño grande en comparación con sus congéneres, hecho relevante en una época en la que la tesitura normal de los instrumentos era alta. Tres de estas fídulas son tocadas a la manera "oriental", lo que, quizá, indique una relación directa de estos instrumentos con los asiáticos occidentales.

Por último, el modelo en forma de 8 parece tener un origen europeo. S. Marcuse (29) opina que procede de Inglaterra y norte de Francia, donde se encuentra un gran número de muestras iconográficas, como las de manuscritos existentes en la Biblioteca de la Universidad de Glasgow, en el Trinity College de Cambridge o en el Museo Británico (Arundel 157) o también las plásticas de las Catedrales de Chartres o Angers (30). La caja de este modelo estaba dividida en dos secciones: la superior y la inferior. Había, pues, una reduplicación del resonador. Este modelo constaba de tres tipos diferentes: 1º, la auténtica forma de 8; 2º, con pequeñas líneas rectas en la unión de las dos secciones y 3º, con pequeñas líneas convexas entre las mismas.

En España sólo encontramos cuatro ejemplares en el s.XII y uno en el s.XIII de la forma de 8 como instrumentos frotados, aunque existen unos pocos más que son punteados y que incluimos en el apartado de las vihuelas punteadas. Todos ellos pertenecen a las variantes primera y tercera de esta forma de 8. No parece, pues, que en España tuviera demasiado éxito este modelo si lo comparamos con Europa occidental, donde fue el instrumento favorito de trovadores y troveros. Es indudable que este cordófono

nos llegó a través de los Pirineos, si nos fijamos en el recorrido realizado. Aparece por primera vez en el pórtico de Sto. Domingo de Soria y luego se prolonga por todo el camino de Santiago (Perazancas, Ahedo de Butrón, León) hasta llegar al mismo Pórtico de la Gloria. Reaparece en todos aquellos pórticos vinculados en cierto modo al Maestro Mateo y sus discípulos, como S. Lorenzo de Carboeiro, Pórtico del Paraíso de la Catedral orensana, pórtico norte de la Colegiata de Toro y, quizá por imitación de éste, en el pórtico occidental del mismo edificio y en S. Martín de Noya, único instrumento de este tipo hallado en el siglo XIV.

Hay que observar que, si bien la mayoría de las fídulas hasta aquí analizadas se tañen apoyadas en el hombro o en el pecho, este modelo en forma de 8 suele tocarse verticalmente, con el extremo inferior de la caja reposando sobre las rodillas del tañedor. Así lo vemos en la mayor parte de las representaciones europeas e hispánicas. Sirva de ejemplo el magnífico instrumento dibujado en un Breviario leonés de la Colegiata de S. Isidoro de León. Es frotado con un artístico arco curvo, cuyos extremos poseen tallas de cabeza y cola de animal respectivamente.

Aquí cabría preguntarse por las posibles conexiones entre este tipo de fídula y el modelo entallado que estudiamos más arriba, no sólo por las evidentes semejanzas de silueta, sino también por el empleo, casi generalizado, del modo "oriental" de frotación. Pero en el estado actual de la investigación esta pregunta queda en el aire mientras no se encuentren testimonios claros que confirmen el parentesco entre ambos modelos y su relación con

instrumentos asiáticos.

La caja en forma de 8 fue adoptada por otro instrumento de cuerdas frotadas: el "organistrum", aunque por poco tiempo.

Esta forma la podríamos denominar "románica", porque su perfil de curvas nos recuerda los arcos de medio punto y porque su mayor auge corresponde a la plenitud de este estilo. Aunque existen ejemplares en el s.XIII, son un tanto escasos y desaparecen en esta centuria.

En nuestro trabajo de búsqueda de material iconográfico instrumental nos hemos encontrado con cuarenta y cinco vihuelas de arco en el s.XII, treinta y siete en el s.XIII, veintinueve en el s.XIV y nada menos que setenta y una en el s.XV. De una primera clasificación atendiendo a la forma del instrumento, entresacamos varias conclusiones:

1ª) Predominio de la forma oval en los ss. XII y XIII con veintinueve fídulas el primero y veinticinco el segundo; en las centurias siguientes este modelo permanece como arcaizante con cinco apariciones en el s.XIV y otras tantas en el s.XV.

2ª) El modelo cuadrado o rectangular de esquinas redondeadas no abunda mucho, aunque su período de auge fue en los ss. XIII y XIV, pues de cuatro ejemplares en el s.XII, pasa a siete en el s.XIII, a ocho en el s.XIV y disminuye a otros cuatro en el s.XV. Uno de estos últimos hay que destacarlo porque las esquinas, en lugar de ser convexas, son cóncavas, lo que es totalmente original. Pertenece este instrumento a la tabla de "La Virgen con ángeles músi-

cos" del Maestro de Fonollosa de la Colección Muntadas (Eadalonga) (fig. 109).

3ª) La forma entallada con escotaduras va tomando auge con el paso de los siglos, ya que ofrecía múltiples ventajas para el manejo del arco. De cuatro ejemplares en el s.XII y dos en el s.XIII, pasamos a doce en el s. XIV y a cuarenta y dos en el s.XV. En este último siglo hay que añadir quince vihuelas más, con escotaduras muy pronunciadas en forma de C unidas en arista viva.

4ª) Además de estos tres modelos principales la vihuela de arco presenta otras figuras más o menos esporádicas que no han contado con un uso constante a través del tiempo. Entre ellas se encuentra la forma de 8, con tres vihuelas en el s.XII, dos en el s.XIII y una en el s.XIV; la circular, con un ejemplar en el s.XII y dos en el s. XIII; la forma de botella de los instrumentos caucásicos, que aparece una vez en el s.XII, otra en el s.XIII y otra en el s.XV; y la forma de almendra o de pera de los laúdes, de la que se encuentran dos ejemplares en el s.XIV y cuatro en el s.XV. En realidad estos últimos no son sino laúdes a los que se les ha añadido el arco. Y a todos estos instrumentos habría que sumar una vihuela extraña y, por ello, original, cuya forma no tiene parangón en todo el instrumentario medieval. Su caja es chata y asimétrica, quedando el mango en un extremo de la misma y no en el centro como es lo normal. Por tanto, las cuerdas tienen que hacer un recorrido oblicuo, desde el clavijero hasta el cordal (hecho insólito). Este clavijero tiene forma de hoz como la mandora y su caja, que es po-

ligonal, termina en punta. La única explicación plausible para este tipo de vihuela de arco (se trata de una pintura catalana del s.XV que representa a la Virgen con el Niño y que se encuentra en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas) es una posible restauración de la tabla por manos inexpertas, que sólo han pintado la mitad de la caja. Por último, es preciso destacar un ejemplar perteneciente al s.XIV que posee ocho grandes escotaduras unidas en arista viva, que configuran todo su contorno. Este ejemplar singular, que se encuentra en una miniatura de las "Institutiones Justiniani" (fol. 186 v.) de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, se asemeja a las cedras, aunque exagerando sus entalles. Hay grandes concomitancias entre él y los instrumentos pintados en el Retablo de S. Millán (s.XIV) que, procedente del Monasterio de S. Millán de Suso, se encuentra actualmente en el Museo Provincial de Logroño (lám. 54).

Hasta aquí hemos estudiado las fídulas fijándonos en la forma de la caja, pero hay otra serie de elementos cuya evolución es interesante destacar. En primer lugar el mástil, que en los ss. X y XI es tallado en el mismo bloque de madera de la caja y que en la centuria siguiente comienza a ser independiente para facilitar el manejo de las cuerdas al ejecutante, aunque este tipo de construcción no se generaliza hasta el s.XIII, según podemos comprobar en la mayor parte de las imágenes instrumentales. Incluso en algunos ejemplares del modelo en forma de 8, que nació, al parecer, con mango independiente de los dos resonadores, se aprecia que el man

go está hecho de la misma pieza que la sección superior. Como ejemplo tenemos el instrumento de un capitel de la portada de la parroquia de S. Pedro en Moarves (Palencia) y el del Salterio de York (fol. 21 v.) de la Biblioteca de la Universidad de Glasgow (31).

Al hacerse independiente el mástil, se alarga y se le incorpora el batidor, tabla superpuesta al mango donde se apoyan los dedos que acortan las cuerdas. El batidor no es apreciable siempre en las representaciones a causa del descuido de los artistas, por lo que hay que tener en cuenta que el hecho de que no sea mostrado en la iconografía no implica su inexistencia. El mango en muchos ejemplares no posee bordes paralelos, sino que disminuye de ancho hacia el clavijero. Algunas veces, y esencialmente en los ss. XI y XII, es tan corto que el tañedor se ve obligado a pisar las cuerdas sobre la caja. Esta, que en un principio era abultada, como en los laúdes largos y en la "lyra" griega, bien pronto aplanó su dorso, quedando unidas las dos tapas por unos aros o paredes laterales que durante un tiempo conformaban una pieza con la parte posterior. Este tipo de construcción comenzó a utilizarse a partir del s.XII. H. Panum (32) duda a la hora de decidir si la fídula oval tenía caja plana o abultada, manifestando que al estar la mayor parte de los instrumentos plasmados de frente, es muy difícil saberlo. Nosotros podemos añadir que la caja era plana, según lo comprobamos en la iconografía escultórica, donde al estar los instrumentos, muchas veces, de perfil, es visible la parte trasera. Esta misma auto

ra (33) señala que los instrumentos dibujados en los Beatos y que nosotros identificamos como laúdes de largo mástil norteafricanos (ver capítulo del laúd) son primitivas fídulas ovales. Quizá su error provenga del hecho de que aparezca uno de estos instrumentos frotado con arco en el folio 86 del Beato de Silos.

Pues bien, al parecer, la construcción con aros o eclisas independientes no aparece hasta finales del s. XIII, según opina la mayor parte de los especialistas que siguen el criterio de C. Sachs (34). Esta evolución no es apreciable a través de la iconografía, por lo que hemos de contentarnos con la opinión de estos musicólogos. Con esta innovación se conseguía mayor ligereza en la caja y mejor sonoridad, además de facilitar la factura de las escotaduras. Modelos con escotaduras muy pronunciadas en forma de C, como los del s. XV, no hubieran sido posibles sin esta novedad.

Pensamos que, quizás, la caja plana no fue un invento de los europeos, sino que ya estaba presente en las fídulas caucásicas que entraron por España en el s. X, como las del Beato de la Biblioteca Nacional, vit. 14-I, pues su final recto así lo sugiere. Además, en otro instrumento de este mismo tipo esculpido en el pórtico de la Iglesia de Miñón (Burgos) del s. XII, se aprecia claramente su caja plana con aros, lo mismo que en el de la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Avila (s. XIII). Y no debemos olvidar que el "fandur" (descendiente de las fídulas caucásicas), que aún se conserva en la Unión Soviética co

mo instrumento popular, posee la caja plana, construcción que se contrapone con las "lyras" abultadas de los países balcánicos.

Otros elementos a destacar son los oídos u orificios tornavoces. El orificio central circular del laúd fue sustituido desde muy pronto por dos oídos semicirculares, uno a cada lado de las cuerdas, para facilitar la colocación del puente. Los oídos adoptaron la forma de C con la concavidad hacia dentro a fines del s.XII, pero la semicircular se siguió utilizando. Sólo en algunos instrumentos, como el de la portada de la Iglesia de Sasamón (Burgos) (fig. 92), la forma de C tiene la concavidad hacia fuera, probablemente por descuido del artista. (En el catálogo señalaremos estas anomalías). Las fidulas en forma de 8 estaban provistas de cuatro orificios en forma de C, dos en cada sección, a veces sólo dos en el centro. Cuando esto ocurría se hacían perforaciones pequeñas en las esquinas. Algunas veces, en lugar de los oídos en forma de C, los orificios tenían forma de flor con tres o cuatro pétalos.

En el s.XV muchos instrumentos tenían oído circular central, como en el laúd, y, a veces, éste se combinaba con los típicos en forma de C, como sucede en "La Coronación de la Virgen" de Fernando Gallego del Museo Diocesano de la Catedral Vieja de Salamanca (láms. 95 y 97).

Excepcionalmente los oídos estaban configurados por una serie de puntos colocados artísticamente, como se observa en la vihuela de arco del Retablo de S. Millán que, procedente del Monasterio de S. Millán de Suso, se encuen

tra en el Museo Provincial de Logroño (fig. 102).

La mayor parte de las vihuelas de arco poseían un cordal de madera bien diferenciado. Al principio era pequeño, en forma triangular o cuadrangular, pero con el paso del tiempo se alarga y adopta forma trapezoidal. Este cordal unas veces se sujetaba al costado inferior de la caja, por medio de un botón embutido en dicho costado, y otras veces era sostenido por cuerdas que partiendo de los extremos del cordal, bien se unían en el mismo botón, bien se separaban anudándose a botones distintos. Este último caso es el menos frecuente, pero se puede ver en un manuscrito de un tratado de Astrología de la Biblioteca Británica, Sloane 3983 (fols. 13 y 42 v.) reproducido por J. Montagu en su obra "The World of Musical & Renaissance Musical Instruments" (pág. 25) y en varias miniaturas del Códice de las Cantigas T I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

Las cuerdas se anudaban a la parte superior del cordal, después de haber pasado por unos orificios taladrados para ello. En cambio, la cuerda que sujeta el cordal en la parte inferior sólo pasa por dos ojales abiertos en los extremos del mismo, como puede observarse en una vihuela en forma de 8 de un manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Glasgow (35).

No todas las fídulas poseían cordal, algunas sólo tenían una varilla-cordal, como la del laúd, y otras carecían de este elemento, atándose entonces las cuerdas a la parte inferior de la caja, como en los laúdes cortos. Este sistema, no sólo es empleado en los primeros

tiempos, como se apreciaba en las fídulas del Beato de la Real Academia de la Historia (fig. 66), sino que incluso en el s.XV aún pervive, como lo demuestran las vihuelas de arco plasmadas por el Maestro de Burgo de Osma en "La Coronación de la Virgen" y en "La Asunción", ambas en la Catedral de Burgo de Osma (láms. 99 y 100).

Algunas veces el cordal se ornamentaba con trabajos de taraceas, bien en los bordes, o bien en el centro. Así se ve en las vihuelas de las Cantigas (láms. 27, 28 y fig. 96).

Desde los comienzos, las fídulas fueron provistas de puente, que consistía en una delgada tablita que separaba las cuerdas de la tabla a una cierta altura. Ya en el s.XII encontramos puentes con pies que transmitían las vibraciones a la tabla armónica, como en el manuscrito Harl. 2804 del Museo Británico (36). En nuestra iconografía apenas se apreciaba este elemento antes del s.XIV, si exceptuamos los instrumentos de las Cantigas, debido probablemente al descuido de los artistas. Pero, a partir de este siglo comienza a verse con cierta asiduidad. En la parte superior del puente, que era recta, se hacían unas pequeñas muescas donde descansaban las cuerdas, quedando todas a la misma altura. Si esto ocurría en los primeros tiempos de su evolución, ya en el s.XV es cuando los puentes se confeccionan curvados para facilitar la frotación de cada cuerda por separado, puesto que éstas, entonces, se encontraban en alturas diferentes, como puede observarse en "La Virgen de la Leche con Santiago y S. Matías" de un seguidor de Valentín Montoliú, de

la ermita de S. Félix de Játiva (lám. 113).

Algunas veces el puente y el cordal parecen configurar una sola pieza, como es el caso de una vihuela de arco en la orla de un Cantoral con las fiestas de S. Jerónimo y las Ferias de Pascua (s.XV) de la Catedral de Burgo de Osma (fig. 121), aunque esto en las ilustraciones no queda suficientemente claro.

El puente solía estar colocado entre los oídos, pero cuando sólo había un orificio central, bien se acercaba al cordal, bien al batidor. Esta última posición la adoptan incluso aquellos instrumentos que tienen dos oídos, con lo que el largo de las cuerdas entre el puente y el clavijero es muy corto para el tamaño del instrumento, y además los oídos tenían una posición acústicamente ineficaz por quedar lejos de las vibraciones de las cuerdas. Todo ello hace que esta posición del puente sea poco frecuente. No obstante, y debido probablemente a deslices por parte del artista, en algunas vihuelas el puente se halla situado muy cerca del batidor, y las cuerdas se frotan entre aquél y el cordal. Así sucede en "La Virgen con el Niño" de Jaime Cabrera, del Museo Diocesano de Vich y en "La Coronación de la Virgen" del Maestro de Lanaja de la Iglesia parroquial de Lanaja (lám. 81).

El clavijero, que era plano, adoptó, a lo largo de los seis primeros siglos de su historia, múltiples formas: circular, oval, romboidal, de hoja, trilobulado, pentagonal, hexagonal, octogonal y de cono truncado. Las clavijas se insertaban en él de frente, algunas veces

por la parte trasera y sólo en muy contadas ocasiones las clavijas se insertan en los estrechos costados, atravesando luego un orificio circular, o dos, en forma de D, abiertos en el centro del clavijero, como ocurre en una vihuela de ^{una} ménsula del sepulcro de Vall-Llebre en el Monasterio de Poblet (fig. 105), o en una tabla de Sta. Agueda del Maestro de Osma, en el Museo de Arte de Cataluña (fig. 110). En el s.XV aparece con cierta frecuencia el clavijero doblado hacia atrás, ya sea curvado como el de la mandora, o recto como el del laúd. En ambos las clavijas se insertaban lateralmente.

Las clavijas estaban constituidas por un eje, donde se arrollaban las cuerdas, y una cabeza por donde los de dos ejercían la acción giratoria. Esta cabeza podía ser alargada, confiriéndole así a la clavija la forma de T, o plana. La cabeza plana, perpendicular al eje, adoptaba siempre un contorno circular, pero en algunos casos podía ser trebolada, como en los folios 13 y 42 v. del tratado de Astrología (s.XIV) de la Biblioteca Británica, Sloane 3983, anteriormente citado. A fines del s.XV comienza a utilizarse una clavija cuya cabeza circular, en lugar de ser perpendicular al eje, era prolongación de éste, con lo que se conseguía un mejor manejo, a la hora de afinar las cuerdas. Este tipo de clavija es el que se sigue empleando en la mayor parte de los instrumentos de cuerda.

La tabla de armonía se confeccionaba en una madera blanda y flexible, pero en España, y sólo en algunos casos por imitación del rabel, se utilizaban tablas de piel.

Este material no podía usarse en los países situados al norte de los Pirineos, porque debido a la humedad no se mantenía la tensión del parche de piel y esto producía un sonido muy apagado. En algunas ocasiones, la tabla de armonía se adornaba con dibujos de estrellas o dameros, incrustados en las esquinas de la misma. Otras veces, las ornamentaciones se desplegaban por el borde de la ta bla, como en "La Coronación de la Virgen" de Juan Daurer del Museo de Palma de Mallorca (fig. 104), o en "La Virgen con el Niño y ángeles músicos" del círculo del Maestro de Villahermosa del Museo de la Catedral de Valencia (lám. 66). La decoración del instrumento comprendía también, en algunos casos, dibujos más complicados en los oídos, aunque el contorno esencial fuera una C, y otros dibujos calados en el puente. Sin embargo, es preciso se ñalar que, en líneas generales, las vihuelas de arco reciben menos adornos que los laúdes y mandoras, distinguiéndose de éstos por la sobriedad y sencillez de su ta bla de armonía.

El número de cuerdas oscilaba entre tres y cuatro en los ss. XI y XII, aumentando a cinco en los siglos si guientes. No obstante, se siguen encontrando fídulas con tres y cuatro cuerdas, debido probablemente a licencias del artista. Las fídulas en forma de 8 poseían normalmente tres cuerdas. En el s.XIV algunos instrumentos pasaron a tener siete cuerdas, cinco melódicas y dos bordones, de los que se derivó la "lira da braccio". Un instrumento singular, con tres cuerdas dobles y una simple, se encuentra en el Retablo de S. Millán de la Iglesia de

S. Millán de los Balbases (Burgos) de fines del s.XV. Es probablemente un ejemplo de instrumento de siete cuerdas, aunque mal distribuidas por el artista.

De la afinación de las cinco cuerdas de las vihuelas de arco tenemos un testimonio de gran importancia, ofrecido por Jerónimo de Moravia, fraile dominico que vivió en París a mediados del s.XIII. En su "Speculum musicae" recogido por Coussemaker en "Scriptorum de Musica mediævi" I (1864), nos habla de los tres modos más frecuentes que se usaban en su época para templar las cuerdas de las vihuelas de arco.

Estos modos de afinación son recogidos y comentados por varios autores al hablar de la fídula, pero inexplicablemente el 2º y 3º modo no coinciden en todos ellos, como si hubieran sido tomados de fuentes diferentes.

En el primer modo las cuerdas al aire daban:

re Sol sol re' re'

La primera cuerda era un bordón punteado por el pulgar y quedaba fuera del batidor. Las dos siguientes estaban afinadas a la octava y la cuarta y la quinta al unísono. Según C. Sachs (37) esta era la afinación de las primitivas fídulas de tres cuerdas, estando aquí dos cuerdas duplicadas, una a la octava y la otra al unísono. El bordón, que antes era la cuerda central, se ha pasado a un extremo para poder realizar la escala, desde el Sol hasta el la', siendo los últimos sonidos duplicados (desde el re' hasta el la') (38).

El segundo modo coincidía con el primero en la afinación de las cuatro primeras cuerdas, mientras que la

última, en lugar de estar al unísono con la cuarta, daba el sol', es decir, que estaba a una cuarta superior de la cuarta cuerda:

re Sol sol re' sol'

La primera cuerda en este caso ya no es un bordón.

De esta afinación comenta el propio Jerónimo de Moravia que era adecuada para los cantos profanos que se desplegaban por todos los sonidos del ámbito admitido, es decir, por toda la mano guidoniana, pues con ella se obtenía dos octavas y una quinta (desde el Sol hasta el re'') (39).

Sobre este segundo modo de templar las fídulas de cinco cuerdas, coinciden todos los autores que hablan sobre este tema (40), excepto H. Panum (41). Esta musicóloga cambia el orden de las dos primeras cuerdas:

Sol re sol re' sol'

quedando así un orden más racional, aunque no es el propuesto por Moravia.

Por último, el tercer modo presenta dos pares de cuerdas al unísono: las dos primeras y las dos últimas:

Sol Sol re do' do' (42)

es decir, que son sólo tres cuerdas, reforzando la sonoridad de dos de ellas al doblarlas.

En este modo las opiniones de los diversos musicólogos, aunque iguales entre sí, no concuerdan con el testimonio transmitido por Coussemaker. Tanto C. Sachs, como H. Panum y Th. Gerold coinciden al dar la siguiente afinación:

Sol do sol re' re'

Vemos, pues, que excepto la primera cuerda las otras se alejan de la afinación propuesta por Moravia.

Unos años más tarde, en 1274, el tratadista Elías Salomón, en su "*Scientia artis musicae*", confirma que la *fídula* tenía cinco cuerdas y que, por ello, podía recorrer toda la gama (43).

Para tocar cada cuerda por separado era preciso que el arco pudiera alcanzar una sin tocar las otras, y esto era imposible hacerlo en los instrumentos de caja oval, o en los de costados rectos; por esto, en algunas representaciones tempranas se ve como el músico maneja el arco cerca del mango, lo que le facilitaría una mayor independencia en las cuerdas extremas. Pero, con el empleo de *escotaduras* en los costados de la caja, el arco pudo poner en vibración cada cuerda por separado, como lo afirmaba Tinctoris en el s.XV: "*ut arculus unam tangens alias relinquat inconcussas*" (44).

Por lo tanto, es lógico pensar que a este tipo de *caja* le correspondería el segundo modo de afinación, ya que abarcaba una gama mucho más amplia. C. Sachs (45) piensa que este tipo de *caja* y de afinación estaba destinada para los solos instrumentales y que los que la utilizaban eran especialistas que manejaban con gran soltura la *digitación*. En cambio, los músicos vagabundos seguían empleando la afinación con *bordones* o con cuerdas dobladas y, por consiguiente, *fídul*as ovales o de costados rectos. De ahí, que aún en el s.XV encontremos en la iconografía instrumentos de este tipo. Un ejemplo del siglo anterior lo tenemos en una *vihuela* de arco con cinco cuerdas, la

primera como un bordón fuera del batidor, dibujada en la arqueta-relicario del Monasterio de Piedra que se encuentra en la Academia de la Historia (lám. 59). En el s.XVI las "liras da braccio" seguían teniendo uno o dos bordones por fuera del batidor.

Si bien Jerónimo de Moravia, en su primer modo de afinación, explicaba que el bordón estaba en una cuerda extrema (y no en la central como ocurría en los instrumentos orientales, con lo cual se conseguía una ejecución sin este bordón) un testimonio posterior nos confirma que aún se seguía utilizando la cuerda central como pedal en el s.XIV. Así, en 1372, Jean Corbichon, que al traducir la obra de Bartholomaeus Anglicus añade explicaciones y comentarios, afirma que la cuerda central de la "viella" era un bordón y que por ella se afinaban las restantes: "la moyenne corde de la vielle ou de la guisterne qui accorde les autres" (46). Lo que no explica Corbichon es el número de cuerdas que poseía esta fídula a la que se hace referencia. Debemos suponer que se trata de un número impar, ya que habla de una cuerda media, es decir, que serían tres o cinco. Es muy probable que fuera una fídula de tres cuerdas, que aún existían en los ss. XIV y XV, como se puede comprobar en frescos daneses de Oerglev, cerca de Skelskoer y de la Iglesia de Noeddebo (47), así como en pinturas españolas, concretamente en unas tablas del Maestro de Osma, de la Catedral de Burgo de Osma (lám. 99 y 100) o en la predella del Retablo de San Martín, de Martín Bernat, de la Colegiata de Daroca. (fig. 125).

En cuanto a la forma del instrumento de que habla Corbichon, creemos que tenía escotaduras laterales, pues identifica la "vielle" con la "guisterne", y éste era un instrumento entallado, una especie de guitarra. Si nos fijamos en el contorno de las vihuelas de arco con tres cuerdas, que acabamos de citar, observamos que todas poseen escotaduras laterales, lo que confirmaría nuestra opinión de que el contorno entallado no se inventó en Europa para facilitar el paso del arco al aumentar el número de cuerdas, sino que fue tomado de los modelos asiáticos y que durante el período bajomedieval se adaptó a diferentes afinaciones y técnicas. Luego, ante las indudables ventajas que aportaba para el manejo del arco, se consolidó su uso en la mayor parte de los cordófonos frotados del Renacimiento.

Hemos observado como la fídula a lo largo de los siglos XII, XIII y XIV, aunque ha adoptado diferentes formas para su caja, ha ido fijando una serie de elementos característicos, como el clavijero plano con clavijas frontales, el cordal trapezoidal, los oídos en forma de C, el puente, el batidor sin trastes, etc., que le han proporcionado una determinada constitución. Sin embargo, al llegar al s.XV nos encontramos con que estos elementos, que hasta entonces habían sido fijos, cambian de forma al tomarse prestados de otros cordófonos, como la giga o el laúd. Este empleo de nuevos elementos es independiente de la forma de la caja. Sin tener en cuenta ésta y atendiendo al clavijero, vemos que de los setenta y un ejemplares que hemos cataloga-

do en este siglo, treinta y uno presentan el clavijero plano con las clavijas frontales, diecisiete lo tienen doblado en ángulo por imitación del laúd y cuatro configuran una hoz o una voluta, como fruto de las vinculaciones con el rabel. En los dieciocho instrumentos restantes no es visible este elemento.

Si nos referimos ahora a los oídos, constatamos que solamente treinta y una de las vihuelas de arco de este s. XV poseen los típicos orificios en forma de C, de las que una, en lugar de dos oídos, tiene cuatro; quince instrumentos exhiben un orificio circular como el del laúd, aunque sin el rosetón calado; dos fídulas tienen dos orificios de este tipo; una presenta cuatro oídos circulares en las esquinas de la tapa; otro ejemplar alterna el oído circular con los dos típicos en forma de C y en los veinte instrumentos restantes no aparece este elemento, probablemente por olvido de los artistas.

En cuanto al empleo del cordal, hay que señalar que treinta y cuatro fídulas poseen un cordal trapezoidal o triangular, veintidós lo sustituyen por una varilla-cordal como la del laúd y cinco sujetan sus cuerdas al extremo inferior de la caja, lo que denota cierto arcaísmo. En las nueve restantes o el cordal queda oculto, o no ha sido pintado.

Por último, conviene destacar que dieciocho instrumentos llevan puente, mientras que el resto carece de él. Sin embargo, este hecho se debe a descuidos por parte de los artistas y no es indicativo de su falta de uso.

Tres vihuelas de arco presentan trastes por imitación del laúd y la mandora.

Todas estas variaciones y modificaciones son signo evidente del esfuerzo realizado por los artesanos en su búsqueda de instrumentos más resistentes, productores de un sonido más vigoroso y de mejor calidad, y, en resumen, mejor dotados para las exigencias de la nueva música instrumental. Es, pues, el s.XV un siglo experimental en el terreno de los cordófonos frotados. De este modo surgieron instrumentos bastardos, es decir, mezcla de otros, que, aunque fueron transitorios, contribuyeron a la formación de las violas renacentistas. Hubo dos tipos de estos instrumentos bastardos: la "fídula-giga" y la "fídula-laúd".

La "fídula-giga", producto de las influencias de la giga o rabel sobre la fídula, es un instrumento con clavijero curvado hacia atrás, clavijas laterales y terminado en una talla de cabeza humana o de animal. El mango se robustece, lo que, unido a la forma del clavijero, permite dar una tensión mayor a las cuerdas. Algunos de estos instrumentos estaban dotados de trastes. En Alemania recibían el nombre de "grosse violengeige" (48).

En nuestra iconografía tenemos cuatro instrumentos de este tipo. Son los realizados en el facistol del coro de la Catedral de Toledo (fig. 122), en la tabla de "La Virgen de las Virtudes" de Martín Torner en la Iglesia de S. Esteban de Valencia, en la predella del Retablo de S. Martín de Martín Bernat en la Colegiata de Daroca y en "La Virgen con el Niño", pintura anónima catalana de

los Reales Museos de Bellas Artes de Bruselas. Ninguno de ellos posee trastes. Se camina ya hacia las "violas da braccio" del Renacimiento, que originarán toda una familia instrumental.

La "fídula-laúd" presenta dos subtipos:

1º) Laúdes propiamente dichos, con sus cajas abombadas, tapas piriformes o almendradas, clavijeros en ángulo, rosetones y varilla-cordal, a los que se les ha aplicado el arco. De este subtipo hallamos cuatro ejemplares que se encuentran: en un bajorrelieve de la puerta de la iglesia del Monasterio de Guadalupe, en el coro bajo de la Sillería de la Catedral de Toledo, en una inicial del Cantoral denominado "El Aguilucho" de la Catedral de Toledo y en una miniatura que representa a la Virgen con el Niño de un "Libro de Horas" de la Biblioteca del Seminario de S. Carlos de Zaragoza. La aplicación del arco al laúd, tanto largo como corto, es muy antigua y ya dijimos que así habían nacido los cordófonos frotados, aunque luego éstos desarrollaron trayectorias diferentes a las de sus antecesores. Ahora, en el s.XV, siglo de experimentación e investigación instrumental en cuanto a los cordófonos frotados se refiere, se vuelve a introducir los laúdes frotados, aunque esta vez se trata del laúd con cordal frontal. No obstante, este instrumento híbrido no tuvo demasiado éxito, a juzgar por las escasas representaciones, y además su vida fue efímera, pues desaparece en el s.XVI.

2º) En este subtipo se encuentran todas aquellas fídulas que han recibido algunos de los elementos del laúd,

aunque siguen conservando su estructura general de fídula. Así, pueden tener rosetón central, varilla-cordal, trastes o clavijero en ángulo, rasgos todos del laúd, combinándolos con los propios de la fídula. Ya hemos hablado de las vihuelas de arco que tienen uno o varios elementos de este tipo, que se detallarán en el catálogo. Ahora nos referiremos a los trastes, que habrán de figurar en las "violas da gamba" renacentistas. Sólo tres ejemplares poseen este elemento. Son los que se encuentran en la tabla de "La Virgen de la Leche", anónimo castellano que, procedente de Hontoria de la Cantera; está actualmente en el Museo Provincial de Burgos (lám. 77), en la tabla de Sta. Agueda del Maestro de Osma, del Museo de Arte de Cataluña (fig. 110) y en "La Coronación de la Virgen" de Fernando Gallego, del Museo Diocesano de la Catedral Vieja de Salamanca (láms. 95 y 97). Estos instrumentos con trastes los vemos dibujados en los tratados instrumentales alemanes; como en el de Virdung ("Musica getutscht". 1515) donde recibe el nombre de "grossgeigen", o en el de Agrícola ("Musica instrumentalis deudschd", 1528) llamados también "gross-geigen" o "kleine-geigen".

Además, en el s.XV se comienza a construir instrumentos de mayor volumen, aptos para producir sonidos graves que reforzaran la tesitura aguda y media de los anteriores. Así surgió la familia de las "violas da gamba", llamadas de este modo porque se sostenían entre las piernas. Uno de estos instrumentos de mayor tamaño aparece en una pintura de Paolo di Sancto Leocadio, de la

Iglesia parroquial de Enguera, en Valencia (fig. 123).

De todo este conjunto de instrumentos frotados del s.XV surgieron los nuevos cordófonos renacentistas: "viola da gamba", "viola da braccio" y "lira da braccio" y cada uno de ellos engendró una familia completa con tres instrumentos de tesitura diferente: alto, tenor y bajo. La "viola da gamba" se distinguía por sus marcadas escotaduras en forma de C, sus hombros caídos, aros altos unidos en arista sin violencia, tapa de fondo plana, oídos en forma de C, trastes y clavijero curvado con remate en talla de cabeza humana o de animal. La "viola da braccio" tenía la tapa de fondo abombada, aros bajos unidos en arista con violencia, hombros levantados, oídos en forma de f, no tenía trastes y el clavijero curvo terminaba en una voluta. Por último, la "lira da braccio" tenía escotaduras en forma de S, aros bajos unidos en arista con violencia y oídos en forma de C. Conservaba el clavijero plano con clavijas frontales de la fídula medieval y además de las cinco cuerdas sobre el batidor tenía dos más, fuera de éste, que actuaban de bordones libres.

Estos dos últimos instrumentos en su evolución darán nacimiento a nuestro violín actual, cordófono de primer orden en la constitución de nuestra orquesta.

Hasta aquí hemos visto los diversos elementos estructurales de la vihuela de arco, así como su evolución a lo largo de la Plena y Baja Edad Media, veamos ahora algunas de sus características extrínsecas, tales como sus intérpretes, su nomenclatura y su importancia social.

Si nos detenemos en el primer punto, observamos que los intérpretes preferidos por los artistas en los siglos XII y XIII son los juglares y los ancianos del Apocalipsis, mientras que en las siguientes centurias los ángeles obtienen la primacía. Así, dos ancianos aparecen en el s.XI, quince en el s.XII y diez en el s.XIII para desaparecer en los ss. XIV y XV. Los juglares, por tratarse de músicos en realidad, no desaparecen totalmente de la plástica, encontrándonos con dos en el s.XI, diecinueve en el s.XII, dieciséis en el s.XIII, nueve en el s.XIV y cinco en el s.XV, además de dos juglaresas en el s.XIV. En cambio, los ángeles, de los que sólo aparece uno en el s.X, otro en el s.XI y dos en el s.XIII, irrumpen en el s.XIV con diecinueve ejemplares, pasando a cincuenta y ocho en el s.XV. Existen, además, reyes-músicos, de los que se encuentran dos en el s.XII y ocho en el s.XIII, aparte del rey David, que aparece esporádicamente una vez en el s.XII, otra en el s.XIII y otra en el siglo XV. Finalmente, el resto de los intérpretes son seres fantásticos o personajes no usuales en el manejo instrumental. Así, tenemos un tritón en el s.XII, un diablo en el s.XIII, un centauro en el s.XV y una centauresa también en el XV. En este mismo siglo aparecen, además, un niño, una cortesana y Salomé tañendo la vihuela mientras baila. Solamente dos instrumentos descansan en el suelo sin que ningún músico frote sus cuerdas.

En cuanto a la terminología hay que destacar que el vocablo alto alemán antiguo "fídula", utilizado actualmente por los musicólogos para designar cualquier tipo

de vihuela de arco, no aparece en nuestras fuentes escritas. Por el contrario, el vocablo "viola", de origen provenzal, penetra muy pronto en nuestras tierras, a causa del movimiento trovadoresco y de las peregrinaciones a Santiago de Compostela, como lo demuestra el "Codex Calixtinus" en el s.XII (ver Apéndice, pág. LXXX). Es, junto con la "rota", también nombrada en el mismo código, uno de los primeros instrumentos citados con su nueva denominación en romance, aunque aquí el autor haya latinizado el vocablo para introducirlo en un texto que es latino. En este mismo siglo y en los siguientes, este cordófono es ampliamente citado en la poesía francesa, tanto del norte como del sur, y a través de estas citas puede apreciarse la diferente terminología usada en esas dos regiones. La poesía provenzal registra el vocablo "viula", derivado del germano "fídula", y también en algunas ocasiones "viola", mientras que los franceses del norte, especialmente los troveros, transforman el término en "vièle", ya que para ellos "viula" era prácticamente impronunciable. Así, el trovador Guiraud de Cabrera en su poema "Flamenca" (1234) dice:

"L'us mena harpa, l'autre viula

L'us flautella, l'autre sítula...(49)

Del mismo modo, el trovador Guiraud de Calençon, en un poema donde reprende al juglar Cabra por no saber tocar la viola, utiliza el verbo viular:

"Mal saps viular

Mal t'enseignet

Cel que t'montret

Los detz à menar ni l'arçon" (50).

Por el contrario, los troveros emplean el nombre "vièle", que habrá de permanecer durante toda la Edad Media y que se aplicará también al "organistrum". Así, Normand Wace en su poema "Bruto" nos explica que el rey Blégabres era virtuoso en toda clase de instrumentos, entre los que se encontraba la "fídula":

"De vièle sot et de rote,
De lire et de salterion,... (51)

También Chrestien de Troyes, al describir la boda de Erec y Enide, nos habla de la gran cantidad de juglares que con sus instrumentos tomaron parte en el festejo y cita la "vièle":

"Cil sert de harpe, cil de rote,
Cil de guige; cil de vièle... (52)

La lista podría alargarse con el "Lai de Oiselet", "La Bataille des Sept Arts", el "Roman de la Poire", "Le Lucidaire", el "Roman du Renard", el "Roman de la Violette", un poema de Moniot de París y el "Roman de Cléomadès" de Adenet le Roi (53).

En el s.XV cambia la grafía a "vielle", que es recogida por el poema anónimo "Les Echees amoureux" (compuesto entre 1370 y 1380) y por el gran poeta-músico Guillaume de Machault, máximo representante en Francia del "Ars Nova", en su poema "La Prise d'Alexandrie". En cambio, en otro de sus famosos poemas "Li Temps pastour" utiliza la grafía "viole", propia del área meridional (54).

En España sólo penetra la terminología occitana, debido a la inmigración de trovadores que, provenientes del Languedoc y Provenza, pasaron a los reinos de Casti-

lla y Aragón a mediados del s.XII, al empobrecerse los nobles provenzales a causa de las guerras. Entre estos trovadores se encontraban los famosos Guiraut Riquier, Aimeric de Peguillon y Guerau de Cabrera (55). En documentos del reino de Aragón aparece el término "viula" junto al de "viola", más extendido por todo el ámbito peninsular (56). Este último lo recogen los poetas castellanos del s.XIII. En el "Libro de Alexandre" y en la estrofa 211 (Apéndice, pág. XVII) se lee:

"Un yoglar de grant guisa sabía bien su mester,
Ombre bien razonado que sabía bien leer
Su uiola taniendo uieno al rey ueer..."

Y, por supuesto, no podía faltár del conjunto instrumental de la estrofa 1383 (Apéndice, pág. XVIII) del mismo poema, en cuyo último verso se presenta:

"çedra e uiola que las coytas enbota"

Por su parte, Gonzalo de Berceo no nombra directamente el instrumento, sino a su tañedor, por lo que se deduce que también conocía perfectamente este cordófono frotado. En la estrofa 9 de la Introducción de "Los Milagros de Nuestra Señora" (Apéndice, pág. XX) se expresa así:

"Non sería organista nin sería violero,
Nin giga nin salterio, nin manoderotero..."

En el "Libro de Apolonio" (Apéndice, págs. XXIV y ss.) surge ya, por primera vez, el vocablo "vihuela", del cual en el mismo poema hay tres variantes: "viuela", "vihuela" y "vihuela". Sin duda derivan del provenzal "viula", pues este término aparece también en la estro

fa 350. Además, el autor del poema utiliza los vocablos de uso común "viola", "violader" y "violar", asimismo de origen occitano. Es curioso observar como los nuevos nombres los emplea el poeta al comienzo del poema, para pasar más adelante al uso de los términos más frecuentes de su época. Se advierte, pues, vacilaciones en el empleo de la palabra que aún está en plena formación. Ya en el s.XV se implantará en Castilla definitivamente el término "vihuela", que perdurará durante siglos. Todavía el "Poema del Conde Fernán González" (mitad del s. XIII) recoge el término "vyoleros" en la estrofa 682 (Apéndice, pág. XXVIII), pero el Arcipreste de Hita en su "Libro de Buen Amor" (año 1330) emplea "vihuela", haciendo una distinción entre la que era frotada, "vihuela de arco" (Apéndice, pág. XL), y la que era punteada con un plectro, "vihuela de péñola" (57). Esta distinción no siempre la precisan los poetas y escritores, dejándonos en la duda sobre la naturaleza y técnica del instrumento. Así, el "Poema de Alfonso Onceno" cita la "viuuela" en la estrofa 407 (Apéndice, pág. XLIII) sin añadir ninguna explicación, lo mismo que en el "Dezir de Alfonso Alvarez a doña Constança Sarmiento", contenido en el Cancionero de Baena (Apéndice, pág. XLVIII). Juan del Encina, a fines del s.XV, en su "Triunfo de Amor" habla de "vihuelas" en general y, naturalmente, en este plural irían implícitos los tres tipos de vihuelas de su época: "de péñola", "de mano" y "de arco". En cambio, Kiçer Francisco Imperial en su "Desir a las syete virtudes", perteneciente al Cancionero de Baena (Apén

dice, pág. L), sí que nos aclara la naturaleza del instrumento, concretando que se refería a la "vyhuela de arco".

En esta relación de citas literarias sobre la vihuela, se advierte la falta de la de Fray Juan Gil de Zamora, teórico musical y preceptor de Sancho IV el Bravo, que, en su "Ars Musica", cap. XV, (Apéndice, pág. XXIX), enumera algunos de los instrumentos de reciente introducción con respecto a los siglos precedentes y omite la vihuela de arco. Lamaña (58), sin embargo, afirma que cita las fídulas.

Hay que destacar que el libro de caballerías "Tirant lo Blanc", escrito por el valenciano Johanot Martorell y terminado por Martí Johán de Galba, es una de las pocas fuentes que nos ofrecen un testimonio del empleo de un tipo más pequeño de fídula: la "mija viola" (Apéndice, pág. LVII) o "miges viules" (Apéndice, pág. LXIII) que, según Lamaña (59), podía tocarse apoyada en el hombro, o sobre las rodillas, debido a su fácil manejo; pero que, según Salazar (60), debía ser una clase especial de vihuela, con una característica afinación, y no un tipo más pequeño de instrumento. Se basa para ello en las noticias que da Bermudo en su "Declaración de instrumentos musicales", Osuna 1555 (fols. 93 y 94): "Esto digo porque algunas obras hallareis cifradas que no corresponde algunas de las sobredichas siete vihuelas, por lo cual dije que podía pintar otras que fuesen medias". Salazar piensa que estas medias vihuelas, "una vihuela nueva pequeña" de la que habla Bermudo en el capítulo 60, poseen

una afinación especial que sólo permite dar doce puntos (sonidos), en lugar de los veintidós o veinticinco de las otras vihuelas. En cuanto a "pintar" las vihuelas, a lo que Bermudo hace referencia es a establecer en el papel su cifrado, que el intérprete debía tener a la vista para guiarse en su digitación.

Por otra parte, las fídulas de mayor tamaño, que se tocaban apoyadas entre las piernas, recibían el nombre de "rotas" por las analogías que presentaban con el "crowt" galés (ver capítulo de la rota).

Desde muy pronto, los músicos y su público comenzaron a darse cuenta de las excelencias de la vihuela de arco, de ahí la variedad de modelos existentes, debido principalmente a la búsqueda constante de mejoras técnicas y estructurales del instrumento.

Las ventajas ofrecidas por este cordófono determinaron el múltiple papel que desempeñó en la sociedad bajomedieval. Su uso se hacía indispensable en las bodas y grandes fiestas de los reyes y la nobleza. Así, en el "Roman de Renard", el propio Renard, haciéndose pasar por un juglar inglés, toca la vihuela de arco en el cortejo nupcial de su propia mujer:

"Renard vièle et fait grant joie" (61)

Este carácter alegre de la fídula obedece a su empleo en el acompañamiento de las danzas, como se puede comprobar en varios poemas:

"En un vergier
Clos d'eiglentier
Oï une vièle

Là vie dansier
 Un chevalier
 Et une demoiselle" (62)

o también en el "Tournois de Chauvenci" (63), v. 2397:

"Et en milieu dance a vièle
 Chevaliers contre demoiselle"

La vihuela de arco, además de acompañar la danza, se utilizaba como acompañamiento de la poesía narrativa, es decir, de las canciones de gesta - tarea que compartía con el arpa - y de la poesía lírica: "lais", "chansons", "endechas", "laudas", etc. Sin embargo, el papel de la vihuela va mucho más allá de ser un mero instrumento acompañante de la danza y de la música vocálica. Desde muy pronto ejecuta preludios, interludios y postludios, con los que prepara al auditorio para la narración, engarza las diversas partes de un poema y realiza un final adecuado. Y es por medio de estos pequeños trozos instrumentales como la vihuela de arco va adquiriendo el papel de instrumento solista. A ello contribuye, naturalmente, su dulce sonido y su peculiar técnica, que hacen posible la ejecución de una línea melódica, enriquecida con trinos, notas de paso y toda clase de notas de adorno, lo que confirma el "Roman de Renard":

"Harpes sonnent et vièles
 Qui font les mélodies bèles" (64)

Pero quienes expresan mejor las excelentes cualidades de este instrumento son los poetas castellanos del "Mester de Clerecía". El autor del "Libro de Apolonio" (Apéndice, págs. XXIV y ss.) en varios pasajes de su obra

describe las melodías cantadas por Luciana, Apolonio o Tarsiana acompañándose de la vihuela de arco, descripción que realiza con expresivos términos. Al referirse al concierto que ofreció Luciana, indica que ante todo afinó las cuerdas del instrumento en su sonido fundamental: "Tempró bien la vihuela en hun son natural". Luego comenzó a cantar hermosas melodías, que alternaba con los sonidos magistrales que arrancaba a la vihuela, semejantes a palabras seguras: "Fazía a la viuela dezir puntos ortados/ Semeiauan que eran palabras afirmadas". Y de tal manera conjugaba Luciana el canto con la interpretación de la vihuela, que sus oyentes estaban admirados: "La duenya e la viuela tan bien se abinien,/ Que lo tenien ha fazannya quantos que lo vehien".

La descripción que hace el autor de la interpretación de Apolonio es puramente instrumental, lo que aumenta su valor. Apolonio afina previamente el instrumento, al igual que Luciana, y con gran maestría frota las cuerdas con el arco: "Fue trayendo el arco egual e muy pareio". Y con tanta habilidad lo maneja que produce dulces sonidos, notas dobles, cadencias y semitonos: "Fue leuando hunos tan dulces sonos / Doblas e debayladas, temblantes semitonos". Es curiosa la expresión "temblantes semitonos" que el "Libro de Alexandre", a su vez, califica de llorones, "plorant semitonos". Estos pequeños intervalos eran propios de la música cromática o "musica ficta" (música falsa), que comenzaba a ponerse de moda en la época y que se contraponía al "canto llano", o canto de la Iglesia, que sólo utilizaba las escalas diatónicas.

cas. Esta oposición de la Iglesia al cromatismo, semejante a la de los griegos del período clásico, era debida al carácter emocional y expresivo que poseían las melodías coloreadas con alteraciones, impropias de un canto litúrgico. Por eso, los poetas que nos ocupan hablan de trémulos y llorones semitonos, indicando con ello su papel emotivo.

Por último, cuando en el "Libro de Apolonio" se habla de la interpretación de Tarsiana, se insiste en el carácter dulce de los sonidos de la vihuela y se subraya que eran naturales, es decir, diatónicos, carentes esta vez del cromatismo de Apolonio: "Començo hunos sones tales, / Que trayen grant dulçor, e eran naturales".

Un siglo más tarde, el Arcipreste de Hita le dedica a la vihuela de arco toda una estrofa (1205) dentro de su famoso cortejo de juglares que salen a recibir a Don Amor (Apéndice, pág. XL) y se deshace en elogios, semejantes a los del "Libro de Apolonio", sobre sus cualidades expresivas:

"La vihuela de arco fas dulçes de bayladas,
Adormiendo a veses, muy alto a las vegadas,
Voses dulces, sabrosas, claras, et bien puntadas,
A las gentes alegra, todas las tiene pagadas."

Más adelante precisa que este instrumento no era propio para los "cantares arábigos", es decir, para los cantares en estilo árabe, aunque no en esta lengua, pues estaban destinados para los juglares moriscos, que no dominaban el árabe, ya que convivían con los cristianos, según opina Menéndez Pidal (65).

La vihuela de arco estaba considerada como un instrumento "bajo" por su suave y delicado timbre. Por ello, era instrumento obligado en las veladas musicales de las mansiones de los reyes y de los nobles. Así, por ejemplo, en un castillo de Lombardía las veladas que preceden a la Navidad se pasan cantando y tocando el órgano, la flauta, el salterio y la viola. También en la fiesta del Paisán, celebrada en Lila en 1454 por los duques de Borgoña, se oyeron, entre otros instrumentos, dos violas con un laúd (66). Asimismo en la novela "Tirant lo Blanc" y con motivo de la boda del protagonista se dispone que los instrumentos "altos" suenen desde las torres o ventanas de las salas, mientras que en el interior de las cámaras sonarían los címbalos, flautas y las "miges viules" (Apéndice, pág. LXIII).

Debido precisamente a su carácter dulce se utilizaba también la vihuela para acompañar el sueño de los caballeros, como se comprueba en el "Tournoiement de l'Antechrist":

"Cil jogleür lör viëlerent

Pour endormir sons poitevins" (67)

Además, a este cordófono se le atribuían cualidades terapéuticas, pues suponían que sanaba la melancolía y el abatimiento, según podemos ver en un poema alemán del s.XIII, el "Wigalois", donde seis violeros asumen la tarea de curar la tristeza de un príncipe (68). Y si volvemos a nuestro "Libro de Apolonio" observamos como Tarsiana es llamada para que con su vihuela calme el dolor de Apolonio, porque nadie le encuentra remedio "si ella non le saca del coraçon la quexa". Y Constantino el Africano

recomienda a los enfermos tocar la viola para curarse (69).

Todas estas ventajas y cualidades de la vihuela de arco las resume el gran teórico del s.XIII Johannes de Grocheo, quien la destaca de los otros cordófonos, porque es capaz de ejecutar todas las formas de la música, ya que contiene virtualmente a todos los instrumentos (70). Efectivamente, la vihuela de arco no sólo interpretaba melodías acompañada por instrumentos de sonidos cortos, como el arpa, la rota o el salterio, sino que también se empleaba en la ejecución de la polifonía, tanto realizando la voz instrumental de una pieza vocálica, como formando conjuntos de varios instrumentos que interpretaban conductos, motetes, chansons, etc. Así lo señala ya el "Roman de la Violette" en el s.XIII:

"Cil juleor viellent lais

Et sons et notes et conduis" (71)

En el s.XV, cuando se amplifica hacia el grave la tessitura de algunas vihuelas de arco y se constituyen las familias de los cordófonos de arco, surgen grupos homogéneos que sustituyen las cuatro voces del motete y las cinco de la "chanson" o el madrigal (72).

Además de los numerosos testimonios literarios sobre la fídula, las fuentes documentales e históricas nos ofrecen muestras de gran valor sobre su frecuente uso en las distintas cortes hispánicas de la Baja Edad Media. Si la mayor parte de las crónicas guardan silencio sobre los instrumentos "bajos", especialmente los cordófonos (excepción hecha de la "Relación de Hechos

del Condestable Miguel Lucas de Iranzo", que cita órganos y clavicémbalos, o la "Crónica de Enrique IV" de Diego Enríquez del Castillo, donde aparece el laúd), no significa que no intervinieran en los festejos de las cortes, sino que los cronistas los pasaron por alto, preocupados por otros menesteres. No obstante, por documentos de la Corona de Aragón de los años 1379 y 1381, sabemos que pasaron a Castilla músicos franceses como Simón y Johan, en tiempos de Enrique II de Trastámara, y Odrequi en los de Juan I, ministriles de viola del rey de Francia todos ellos, ya que el futuro Juan I de Aragón los recomienda en sendas cartas (73). Y si queremos conocer la importancia de la vihuela de arco, un siglo antes, en la corte de Alfonso X el Sabio, sólo tenemos que fijarnos en los veinte ejemplares que existen en los códices iluminados por orden del monarca, como los de las Cantigas y el del "Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas". En la miniatura del fol. 3 del código de las Cantigas T I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial podemos ver a Alfonso X rodeado por músicos que tañen vihuelas de arco, mientras el propio rey dicta las cantigas a unos escribanos. E incluso en la miniatura nº100 del código de las Cantigas b I 2, de la misma Biblioteca, aparece el monarca sentado en su trono y con un instrumento de este tipo en las manos.

Ya en el s.XV nos encontramos con tres documentos que citan la vihuela de arco, dos de los cuales prueban la estimación real que alcanzó este cordófono. El primero es el "Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan",

redactado por Gonzalo Fernández de Oviedo (Apéndice, pág. CLII), donde se incluye una vihuela de arco entre los instrumentos que poseía el príncipe, e incluso se subraya que sabía tañerla. Años más tarde (1502), en el "Inventario de Isabel la Católica" (Apéndice, pág. CLV) aparecen dos vihuelas de arco "viejas fechas pedazos", debido probablemente a su reiterado uso. En este mismo año de 1502, el "Examen de violeros" de las Ordenanzas de Sevilla (Apéndice, pág. CLIII) exige de un buen oficial dominar la construcción de varios instrumentos, siendo uno de ellos la vihuela de arco. Además, es curioso observar como en Castilla el oficial artesano constructor de cordófonos ha tomado para su oficio el nombre de este instrumento, "violero", apelativo aplicado en siglos anteriores al tañedor de las vihuelas, como hemos visto en Gonzalo de Berceo o en el "Poema de Fernán González". Se distinguen así de los fabricantes franceses y alemanes, que toman el nombre de "luthier", derivado de laúd.

Si pasamos a las cortes de Navarra y Aragón, veremos citada la vihuela de arco con el simple nombre de "viola", y comprobaremos que la mayor parte de los juglares y ministriles especialistas de este cordófono son extranjeros. Desde los siglos XII y XIII, en que afluyen a la península trovadores y juglares franceses con su vihuela bajo el brazo, como Perdigón de Gavaudán, gran intérprete de este instrumento, que acude a la corte de Pedro II de Aragón, o por el contrario, Elías Cairel, juglar del Perigord, que tocaba mal la vihuela y

que pasó de la corte de Aragón a la de Alfonso IX de León (74), tenemos abundantes noticias de músicos de viola que sirven en las casas reales de Navarra y Aragón y que provienen en su mayoría de Francia o de Italia. Pedro IV el Ceremonioso tenía predilección por los músicos italianos, aun antes de efectuar su matrimonio con Eleonor de Sicilia en 1349. Y, de este modo, nos encontramos a su servicio a Nichola de Mecina, juglar de viola (1355? - 86), o a Johan de la Grassa, juglar de viola de Sicilia (1373), o incluso a "Joan de la viola", de procedencia aún más lejana, pues era ministril del rey de Chipre. Sin embargo, su hijo Juan I contrataba a los franceses, como Johan Simon (1371), ministril de viola del rey de Francia, a "Galter de la viola" (1382-83), ex ministril del rey de Francia, a Conxes de la viola (1390-1395), a Jaquet de Noyo (1377-1378), autor de la letra de una balada del código de Chantilly, cuya música era del ya nombrado Johan Simon, y a Odrequi (1381), ministril de viola del rey de Francia, que en este mismo año pasa también por la casa de Pedro IV el Ceremonioso (75). Pero también tocaron en su casa algunos alemanes, entre los que destacamos a Conradus de la viola, que, junto a Matheus Boemio y Ulrico, había sido ministril del duque de Baviera (76). A causa de su gran afición musical, Juan I ordena comprar instrumentos, entre los que se encuentra la viola, e incluso cuerdas para los mismos. Así, cuando todavía era infante, en 1371, manda comprar "una viola petita bona e fina" (77). ¿Se tratará de las "miges viulas" que cita el "Tirant lo Blanc"? Más tarde, en 1391, ordena comprar una

viola y un rabel que poseían los Mazeus (78). Estos documentos son pruebas evidentes de la alta estimación que el monarca sentía por este instrumento.

En la corte de Navarra aparece el ya citado Jaquet de Noyon, juglar de la viola, en 1382, a quien el rey Carlos II el Malo ordena pagar 27 libras (recuérdese que había formado parte de la cobla del infante Juan de Aragón en los años 1377-1378). En 1383 figuraba como "menestrel de rota et viola" del conde de Vertus, volviendo a Navarra en 1388 para ser portador de la noticia de que el conde había tenido un hijo, favor por el que recibe 50 florines de Carlos III el Noble. En 1391 reaparece en Navarra, donde recibe esta vez 20 florines, para pasar, dos años después, a la corte de Juan I de Aragón (79). Por Navarra siguen afluyendo músicos franceses, y así, en 1402, Carlos el Noble hace don de 16 francos a Jaquet de Meaux, "menestrel de viola", que va a Bearne al servicio de la infanta Juana, primogénita del rey (80).

Esta relación de músicos de viola extranjeros no debe hacernos pensar que en España no hubo buenos intérpretes de este instrumento. También poseemos documentos que atestiguan todo lo contrario. En el s.XIII, el gran trovador Giraut de Cabrera, caballero catalán, causó admiración general tocando la vihuela de arco en presencia del rey Alfonso de Aragón, en el palacio de Arlés, e incluso hizo que su caballo danzase al son del instrumento (81). En 1381 encontramos a "Ferran Moralles", juglar de viola al servicio de Pedro IV el Ceremonioso (82). En 1410 la reina Leonor de Navarra ordena que se pague al vasco Ar-

naut Guillem de Ursua, juglar ciego de cítola y de vihuela de arco, 12 florines de oro (83). Y en 1437 Pero Tafur, al hablar de su estancia en Bruselas y del duque de Borgoña Felipe el Bueno, dice: "fallé en su corte dos ciegos naturales de Castilla que tañen vihuelas de arco e después los vi acá en Castilla" (84).

Por último, como culminación de la importancia del cultivo y expansión de la vihuela de arco en tierras hispánicas durante el período medieval, está el libro del toledano Diego Ortiz "Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones", impreso en Roma en 1553, que puede parangonarse con los escritos en el mismo siglo sobre la vihuela de mano.

CATALOGO DE FUENTES ICONOGRAFICAS

SIGLO X

Madrid

Folio 127 del Beato de la Biblioteca Nacional, vit. 14-I (Olim Hh 58). (Estilo mozárabe). Fídula emparentada con instrumentos caucásicos. Forma oval, con el final de la caja recto, mástil largo finalizando en un clavijero circular (tipo a) con tres clavijas. Tiene puente y carece de oídos. Sus tres cuerdas son frotadas por un arco muy curvo, casi semicircular. Son cuatro instrumentos semejantes los que hay en esta miniatura y son tañidos por "elegidos" en la forma "oriental" (fig. 78). Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, Espasa-Calpe, Madrid 1924, pág. 314.

SIGLO XI

Burgos

Capitel del claustro del Monasterio de Sto. Domingo de Silos (estilo románico). Fídula oval con el final escafoide, mástil largo, clavijero oval (tipo b), cuatro cuerdas, oídos semicirculares y varilla-cordal. El arco no se ve, aunque por su posición se deduce que debía ser frotada. La tañe un anciano del Apocalipsis.

Capitel del claustro, trasladado al Museo del Monasterio de Sto. Domingo de Silos (estilo románico). Fídula oval con dos oídos semicirculares, mástil muy largo y clavijero romboidal (tipo c) con tres clavijas. La tañe un juglar a caballo.

Capitel del claustro del Monasterio de Sto. Domingo de Silos (estilo románico). Fídula en forma de azada con dos oídos semicirculares, tres cuerdas y cordal rectangular. El mástil es largo y el clavijero no aparece, porque la escultura está muy deteriorada. La tañe un anciano del Apocalipsis (fig. 159).

Madrid

Folio 184 del Beato de la Real Academia de la Historia, nº 33 (olim Ae 39), (estilo mozárabe). Procede del "scriptorium" de S. Millán de la Cogolla y fue copiado e ilustrado, según M. Mentré (págs. 36 y 123), parte en el s.X y parte en el s.XI o en el s.XII, y según M. C. Díaz y Díaz (pág. 173) a mediados del s.XI. Fídula oval con mástil corto y clavijero romboidal (tipo c). Las tres cuerdas se sujetan a la parte inferior de la caja. Hay cuatro instrumentos en esta miniatura, que son frotados con arco curvo por "elegidos" junto al Cordero Místico. Dos son sostenidos según la forma normal, con la mano izquierda el instrumento y con la derecha el arco, mientras que los otros están sostenidos al revés (fig. 66). Tomado de J. M. LAMANA, Los instrumentos musicales en la España medieval, "Miscellanea Barcinonensia" XXXIII, Barcelona 1972, fig.3.

Francia

Folio 7 vº. del manuscrito latino 11550 de la Biblioteca Nacional de París (año 1070). Procede de Cataluña. Fídula con caja oval y final escafoide, mástil de medianas proporciones, clavijero circular (tipo a) con tres clavijas y tres cuerdas. Posee un pequeño cordal triangular y dos

oídos en forma de punto. El arco es curvo. La tañe un juglar junto al rey David (fig. 79). Tomado de C. SACHS, Historia de los instrumentos musicales, Ed. Centurión, Buenos Aires 1947, lám. 15.

SIGLO XII

Barcelona

Miniatura de un manuscrito catalán del Museo Diocesano (año 1100). Fídula en forma de espátula, con hombros rectos, mástil largo y clavijero circular (tipo a) con tres clavijas. Puede verse un pequeño cordal. La tañe un juglar con arco curvo (fig. 75). Tomado de NICKEL, Beitrag zur Entwicklung der gitarra in Europa, Haimhausen 1972, lám. 33.

Capitel del claustro de Sta. María de l'Estany (estilo románico). Fídula oval con mástil como prolongación de la caja, clavijero oval (tipo b), dos oídos semicirculares y tres cuerdas sujetas al final de la caja. La tañe un buey con un arco curvo. Tomado de la Enciclopedia de la Música, I, dirigida por F. Hamel y H. Hürlimann, Ed. Grijalbo, Barcelona 1970, pág. 124.

Capitel del claustro de Sta. María de l'Estany (estilo románico). Fídula con caja oval que se adelgaza para con figurar un corto mango que termina en un clavijero oval (tipo b) con cinco clavijas. Posee un cordal trapezoidal, dos oídos en forma de C y cuatro cuerdas. La tañe un juglar con arco curvo (fig. 80). Tomado de H. ANGLES, La Música a Catalunya fins al segle XIII, Barcelona 1935, lám. de la pág. 94.

Burros

Archivolta del Pórtico de la Iglesia de Miñón (estilo románico). Fídula en forma de botella, con los costados rectos, mástil independiente y clavijero hexagonal (tipo g). Las tres cuerdas se sujetan al extremo de la caja y en la tapa se abren dos oídos en forma de D. La tañe un apciano del Apocalipsis con un arco muy curvo (fig. 77).I.V.

Capitel del portal de la Iglesia de Colina de Losa (estilo románico). Fídula oval, con mástil de medianas proporciones, clavijero romboidal (tipo c), cordal, tres cuerdas y dos oídos en forma de M abierta. Parece que tiene puente. La tañe un tritón con un arco curvo (fig. 73) tomado de A. RODRIGUEZ y L. M. DE LOJENDIO, Castille Romane, I, Zodiaque, la nuit des temps, 1966, lám. 102.

Capitel del claustro superior del Monasterio de Sto. Domingo de Silos (estilo románico). Fídula oval, con largo mástil, clavijero romboidal (tipo c) con cuatro clavijas. Tiene cordal triangular y cuatro cuerdas. La tañe un juglar con arco de mango (fig. 81).

Archivolta del Pórtico de la Iglesia de Ahedo de Butrón (estilo románico). Fídula oval. No se aprecia el mango, pues el relieve está deteriorado, sólo tres cuerdas y un pequeño cordal triangular, además de dos pequeños oídos en forma de C. La tañe un anciano del Apocalipsis (2º izquierda) con arco curvo. I. V.

Archivolta del Pórtico de la Iglesia de Ahedo de Butrón

(estilo románico). Fídula oval. Mástil muy corto. No se ve el clavijero, sólo dos cuerdas y un cordal rectangular. La tañe un anciano del Apocalipsis (7º dcha.) con arco curvo, en la posición "oriental". I. V.

Archivolta del Pórtico de la Iglesia de Ahedo de Butrón (estilo románico). Fídula en forma de 8. Sólo se aprecia un pequeño cordal triangular, pues la piedra está muy desgastada. La tañe un anciano del Apocalipsis (5º izq.) a la manera "oriental" con arco curvo. I. V.

Archivolta de la portada de la Iglesia de Moradillo de Sedano (año 1188, estilo románico). Fídula oval con un pequeño mástil y clavijero circular (tipo a). No se aprecia ningún otro detalle, pues la piedra está desgastada por la erosión. La tañe un anciano del Apocalipsis con arco curvo. Tomado de PÉREZ CARMONA, Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos, Burgos 1959, lám. 23 , figs. 60 y s.

Gerona

Parte inferior del lateral izquierdo de la puerta del Monasterio de Sta. María de Ripoll (estilo románico). Fídula oval con final escafoide, mástil corto, clavijero oval (tipo b), tres cuerdas, un pequeño cordal y con oídos en forma de C. La tañe un juglar con arco curvo, mientras otros juglares tocan el rabel y otro juglar danza (lám. 19). I. V.

Lateral izquierdo de la portada de Sta. María de Ripoll (estilo románico). Vihuela de arco con caja en forma de almen-dra, con costados rectos, mástil independiente, clavijero

oval (tipo b) y dos oídos en forma de D. La tañe un juglar que adora la estatua de Nabucodonosor, con un arco de mango. I.V.

Huesca

Capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca (estilo románico). Fídula con caja circular, mástil independiente y claviijero romboidal (tipo c). No se aprecian más elementos. La tañe un rey con arco de mango que finaliza en una pequeña bola (fig. 82). I.V.

León

Inicial de los Salmos de David. Breviario leonés fechado en 1187 (estilo románico). Colegiata de S. Isidoro. Vihuela de arco en forma de 8, con pequeñas líneas convexas en la unión de las dos secciones; mástil corto y claviijero en forma de hoja (tipo d). Posee un largo y artístico cordal, sujeto a un botón del final de la caja. tiene tres cuerdas y dos oídos en forma de C. La tañe el rey David a la manera "oriental", con un precioso y rico arco curvo, cuyos extremos finalizan en cabeza y cola de animal respectivamente (fig. 83). I. V.

Inicial de los Salmos de David. Breviario leonés fechado en 1187 (estilo románico). Colegiata de S. Isidoro. Fídula oval con mástil como prolongación de la caja, claviijero romboidal (tipo c), tres cuerdas, dos oídos en forma de C y cordal alargado. La toca un músico a la izquierda del rey David, con arco curvo (fig. 84). I. V.

Navarra

Ménsula de la fachada de la Iglesia parroquial de S. Mar

tín de Artaiz (estilo románico). Vihuela de arco, oval, con mango muy pequeño y clavijero circular (tipo a). Posee un cordal alargado, cuatro cuerdas y dos oídos semicirculares. La toca un juglar con arco curvo (lám. 9). I. V.

Archivolta de la puerta de la Iglesia de Sta. María la Real de Sangüesa (estilo románico). Fídula oval con mango corto, clavijero circular (tipo a), cuatro cuerdas, cordal trapezoidal y dos oídos en forma de D. La tañe un juglar con arco de mango. Tomado de NICKEL, op. cit. lám. 93.

Archivolta de la puerta de la Iglesia de Sta. María la Real de Sangüesa (estilo románico). Fídula oval con mango muy pequeño y clavijero circular (tipo a). No se ve el número de cuerdas. Posee un cordal trapezoidal y dos oídos semicirculares. La tañe un juglar con arco recto de finales curvos (fig. 74). I. V.

Archivolta de la puerta de la Iglesia de Sta. María la Real de Sangüesa (estilo románico). Fídula oval muy alargada, mástil corto, clavijero circular (tipo a) con cuatro clavijas, el mismo número de cuerdas, pequeño cordal triangular y oídos en forma de D. La tañe un anciano con arco de mango (fig. 85). I. V.

Archivolta de la portada de la Iglesia de Sta. María la Real de Sangüesa (estilo románico). Fídula oval muy alargada, mástil corto y clavijero circular (tipo a). Posee cuatro cuerdas, dos oídos semicirculares y pequeño cordal

triangular. La tañe un anciano con arco de mango. Tomado de DURLIAT, L'Art roman en Espagne, París 1962, lám. 127.

Palencia

Capitel de la portada de la Iglesia parroquial de S. Pedro de Moarves (estilo románico). Fídula en forma de 8. La sección superior se adelgaza para configurar un corto mango que finaliza en un clavijero romboidal (tipo c). Posee un cordal alargado, dos oídos semicirculares y cinco cuerdas. La toca un juglar con un arco de mango, junto a dos bailarinas. Tomado de GARCIA GUINEA, El arte románico en Palencia, Palencia 1961, lám. 112 b de la pág. 165.

Archivolta de la portada de la Iglesia de la Asunción de Perazancas (estilo románico). Fídula oval con caja prolongada en un corto mástil y clavijero oval (tipo b) con tres clavijas. Posee un cordal trapezoidal, dos oídos en forma de C con la concavidad hacia fuera y cuatro cuerdas. La tañe un juglar con arco de mango. Tomado de M. A. GARCIA GUINEA, op. cit. pág. 227, lám. 172.

Pontevedra

Archivolta de la puerta principal de la Iglesia del Monasterio de S. Lorenzo de Carboeiro (estilo románico). Fídula con caja oval que se adelgaza para configurar un corto mango, clavijero oval (tipo b) con tres clavijas y el mismo número de cuerdas, sujetas a la parte inferior de la caja. La tañe un anciano del Apocalipsis (1º izq.) con arco curvo (lám. 21). I. V.

Archivolta de la puerta principal de la Iglesia del Monasterio de S. Lorenzo de Carboeiro (estilo románico). Fídula

la con escotaduras en forma de C unidas en arista viva, el mástil es muy corto y el clavijero tiene forma de co no truncado (tipo h). Posee un cordal alargado, tres cuerdas y dos oídos en forma de D. La tañe un anciano del Apocalipsis (3^o izqda.) con un arco de mango (lám. 21) I.V.

Santander

Capitel derecho del arco triunfal de la Iglesia de Sta. María la Mayor de Barruelo de los Carabeos (estilo románico). Fídula rectangular con esquinas redondeadas, mástil independiente, clavijero circular (tipo a) con cinco clavijas y el mismo número de cuerdas. Posee un cordal alargado, sujeto por dos cuerdas a un botón en la parte inferior de la caja y dos oídos semicirculares. La tañe un juglar con arco de mango. Tomado de M. A. GARCIA GUINEA, El románico en Santander, Santander 1979, vol. II, pág. 470, fig. 887

Archivolta de la portada principal, en el muro oeste de la Iglesia de Sta. María de Plasencia (finales de este siglo o comienzos del s.XIII, estilo románico). Fídula rectangular con esquinas redondeadas, mástil independiente, cordal trapezoidal, clavijero oval (tipo b) con seis clavijas y oídos en forma de D. Posee tres cuerdas y es tocada por un juglar. No se ve el arco, aunque la posición indica que lo utiliza. Tomado de M. A. GARCIA GUINEA, El románico en Santander, vol. I, op. cit., pág. 512, fig. 482

Archivolta de la portada principal, en el muro oeste de la Iglesia de Sta. María de Piasca (finales de este siglo o comienzos del s.XIII, estilo románico). Fídula con caja oval prolongada en un corto mástil y clavijero asimétrico oval (tipo b) con cinco clavijas. Posee un cordal trapezoidal, tres cuerdas y dos oídos en forma de D, que no están colocados simétricamente como en el resto de sus congéneres. La tañe un juglar con un arco recto, que se curva en ambos extremos. Tomado de M. A. GARCIA GUINEA, El románico en Santander, vol. I, op. cit. pág. 512, fig. 482.

Canecillo del ábside de la Iglesia de Sta. María de Piasca (estilo románico). Fídula oval muy alargada, con mástil largo y clavijero circular (tipo a). Está muy deteriorado el relieve y no se aprecian más detalles. La toca un juglar con arco curvo. Tomado de M. A. GARCIA GUINEA, El románico en Santander, vol. I, op. cit. pág. 527, fig. 523.

Canecillo del muro del presbiterio sur de la Colegiata de Castañeda (estilo románico). Fídula oval con pequeño mástil y clavijero circular (tipo a) con cuatro clavijas. No se aprecia ningún otro elemento, sólo dos pequeños orificios al final de la caja. La tañe un juglar con arco curvo. Tomado de M. A. GARCIA GUINEA, El románico en Santander, vol. II, op. cit. pág. 275, fig. 406.

Canecillo nº 4 del muro meridional del presbiterio de la Iglesia de Sta. María de Henestrosa de las Quintanillas (estilo románico). Fídula rectangular con esquinas redondeadas, mástil independiente y clavijero romboidal (ti-

po c). Está muy erosionado el relieve y no se aprecian más detalles. La toca un juglar con arco de mango. Tomado de H. A. GARCIA GUINEA, El románico en Santander, vol.II, op. cit. pág. 458, fig. 853.

Soria

Archivolta de la portada de la Iglesia de Sto. Domingo (estilo románico). Fídulas ovales con cajas prolongadas en el mástil, tres cuerdas sujetas al final de la caja y dos oídos semicirculares. Hay ocho instrumentos semejantes en este pórtico, con diferentes formas de clavijero: Dos, con clavijero oval (tipo b); dos, con trilobulado en un mismo nivel (tipo e 1); uno, con trilobulado formando cruz (tipo e 2); dos, con forma de cono truncado (tipo h) y uno con forma romboidal (tipo c). Las tañen con arcos de mango ancianos del Apocalipsis (2º, 3º, 5º, 6º y 7º izq. y 2º, 5º y 7º dcha.). Cinco de ellos tocan estos instrumentos a la manera "oriental" (lám. 23). I. V.

Zamora

Archivolta de la portada septentrional de la Colegiata de Sta. María la Mayor de Toro (estilo románico). Fídula entallada con escotaduras muy pronunciadas, mástil independiente y dos oídos en forma de C. Posee cuatro cuerdas y un cordal trapezoidal. No se ve el clavijero, pues ha desaparecido. Es de dimensiones mayores que sus congéneres. La tañe a la manera "oriental" con arco curvo un anciano del Apocalipsis (fig. 87). I. V.

Archivolta de la portada septentrional de la Colegiata de

Sta. María la Mayor, de Toro (estilo románico). Fídula en tallada con ligeras escotaduras, largo cordal trapezoidal, cuatro cuerdas, mango independiente y clavijero oval (tipo b) con tres clavijas. Los oídos son en forma de C. La tañe un anciano del Apocalipsis (2º izq.) con arco curvo a la manera "oriental". Tomado de RAMOS DE CASTRO, El arte románico en la provincia de Zamora, Zamora 1977, lám. CCLV, 454.

Francia

Pinturas murales de S. Martín de Fenollar (Rosellón). Fídulas en forma de pala con largo mástil y clavijero romboidal (tipo c). Posee dos oídos en forma de D y un cordal triangular. Son siete instrumentos los que hay en estas pinturas, sostenidos con una mano por ancianos del Apocalipsis, mientras que con la otra sujetan una copa. Unos instrumentos tienen tres cuerdas y otros cuatro colocadas por pares (fig. 167). I. V.

Inglaterra

Folio 86 del Beato mozárabe de Sto. Domingo de Silos. Museo Británico (add 11695). Iluminado entre 1073 y 1093. Laúd de largo mástil, con caja oval, clavijero en ángulo y cinco cuerdas, una de las cuales se prolonga por el mástil. Lo tañe un juglar con un arco curvo que finaliza en un mango con una bola. Tomado de PIJOAN, Summa Artis, T. VIII, Espasa-Calpe, Madrid 1942, fig. 789.

SIGLO XIII

Avila

Archivolta de la Puerta de los Apóstoles de la Catedral (estilo gótico). Fídula rectangular con las esquinas redondeadas. La caja se estrecha ligeramente hacia el mástil que es muy corto. El clavijero es circular (tipo a) con cuatro clavijas. Posee un pequeño cordal triangular, dos oídos en forma de C y tres cuerdas. La tañe un anciano con arco de mango (fig. 88 a). I. V.

Archivolta de la Puerta de los Apóstoles de la Catedral. (estilo gótico). Fídula alargada en forma de botella, el mástil es independiente y el clavijero circular (tipo a) con cuatro clavijas. Posee tres oídos en forma de C, tres cuerdas y un pequeño cordal triangular. La tañe un juglar con arco curvo (fig. 88 b). I. V.

Burgos

Archivolta de la Puerta del Sarmental. Catedral. (estilo gótico). Fídula con caja casi circular, largo mástil, clavijero oval (tipo b) con cinco clavijas en círculo, cordal triangular, dos oídos en forma de D y cinco cuerdas. La tañe un anciano del Apocalipsis (6º izq.) con arco curvo, en la forma "oriental", apoyando la caja en la rodilla izquierda (fig. 89). I. V.

Archivolta de la Puerta del Sarmental. Catedral. (estilo gótico). Fídula de costados rectos. La caja se adelgaza en los hombros para configurar el corto mango, clavijero circular (tipo a) con cinco clavijas. Posee un cordal trape-

zoidal, adornado con ocho pequeños puntos artísticamente dispuestos, cinco cuerdas y dos oídos en forma de C. La tañe un anciano del Apocalipsis con un arco curvo, (fig. 90). I.V.

Archivolta de la Portada de la Iglesia de Sasamón (estilo gótico). Fídula oval con caja que se prolonga en un corto mástil, el clavijero tiene forma de hoja (tipo d) y carece de orificios tornavoces. Posee cuatro cuerdas y cordal rectangular. La toca un anciano del Apocalipsis (4º izq.) con arco curvo y en la forma "oriental" (fig. 91). I. V.

Archivolta de la Portada anterior. Fídula oval, mástil corto, clavijero circular (tipo a), cordal, cuatro cuerdas y dos oídos en forma de C. La tañe un anciano del Apocalipsis (1º dcha.) con arco de mango (fig.92) I. V.

La Coruña

Ménsula del salón del palacio del arzobispo Gelmírez, Santiago de Compostela (protogótico). Fídula oval con mástil muy corto. El clavijero que parece ser circular (tipo a) está partido. Tiene tres cuerdas, un largo cordal y dos oídos en forma de D. La toca un juglar con arco curvo a la manera "oriental". I. V.

Gerona

Inicial de la Biblia de la Catedral (estilo gótico). Fídula rectangular con esquinas redondeadas y ligeras escotaduras en los costados, mástil muy corto y clavijero circular (tipo a). Posee dos oídos en forma de C, un cordal trapezoidal y cinco cuerdas. La toca el rey David con arco curvo (fig. 93) I. V.

Huesca

Pintura mural de la Iglesia parroquial de Vió (estilo románico). Fídula oval, con mástil como prolongación de la caja, clavijero romboidal (tipo c), seis cuerdas, dos oídos en forma de D y cordal trapezoidal. La toca un rey músico con arco curvo. Tomado de MONRAS y GARCIA GUATAS, La pintura románica en Aragón, Investigaciones de arte aragonés, Zaragoza 1978, fig. 247, pág. 327.

Capitel de la ermita de S. Jaime de Agüero (estilo románico). Fídula con caja oval que se adelgaza para configurar el mango, clavijero circular (tipo a), dos pequeños oídos en forma de D, varilla-cordal y tres cuerdas. La tañe un juglar con arco curvo junto a una bailarina y un arpista. I. V.

León

Archivolta de la Puerta de S. Froilán. Catedral. (Estilo gótico). Fídula oval con un pequeño mástil como prolongación de la caja, clavijero oval (tipo b) y dos oídos en forma de D. El resto de sus elementos no son apreciables. La tañe un anciano del Apocalipsis (2º izq.) con arco recto, curvado sólo en un extremo. I. V.

Archivolta de la Puerta de S. Froilán. Catedral. (Estilo gótico). Vihuela de arco oval, mástil corto, clavijero circular (tipo a) y dos oídos semicirculares. No se aprecia el número de cuerdas. La toca un anciano del Apocalipsis, con arco curvo y en la forma "oriental". I. V.

Archivolta de la Puerta de S. Juan, fachada occidental de la Catedral (estilo gótico). Fídula oval, con mástil cor-

to, clavijero oval (tipo b), dos oídos en forma de D y, quizás, cinco cuerdas. La toca un rey-músico (3º dcha.) con arco curvo. Tomado de FRANCO MATA, Escultura gótica en León, León 1976, lám. XX.

Archivolta de la puerta central del pórtico sur. Catedral (estilo gótico). Vihuela de arco oval, mástil muy corto, clavijero oval (tipo b), dos oídos en forma de C, cordal trapezoidal y cuatro cuerdas. La tañe un anciano del Apocalipsis con arco recto. Tomado de FRANCO MATA, Escultura gótica en León, op. cit. lám. CI y CIV.

Madrid

Miniatura del Breviario de Amor de Matfré de Armengaud (estilo gótico). Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Vihuela de arco con escotaduras, mástil largo, clavijero circular (tipo a) con cinco clavijas, varilla-cordal, dos oídos en forma de C y cuatro cuerdas. La tañe un diablo con arco curvo en un banquete (fig. 94). Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, op. cit. pág. 81.

Folio 31 v. del Libro de los Juegos y Tablas de Alfonso X el Sabio. Biblioteca del Monasterio de El Escorial, T I 6. Vihuela de arco con caja oval, mástil largo y estrecho y clavijero oval con cuatro clavijas. Este clavijero no parece ser independiente, sino sólo un ligero ensanchamiento del mástil. Posee dos oídos en forma de C, cuatro cuerdas, cordal trapezoidal y batidor. La tañe un juglar con arco de mango. (Fig. 95). Tomado de MENENDEZ PIDAL, op. cit. pág. 371.

Folio 3 del Códice de las Cantigas de Alfonso X el Sabio (cantiga I). Biblioteca del Monasterio de El Escorial, T I l. Vihuelas de arco con cajas ovales, mangos independientes, clavijeros circulares (tipo a) con cuatro clavijas, cuatro cuerdas, batidor, largos cordales y dos oídos en forma de D. Hay dos instrumentos semejantes en esta miniatura, tañidos por juglares con arcos curvos. I., V.

Miniatura de la cantiga VIII de Alfonso X el Sabio. Biblioteca del Monasterio de El Escorial, T I l. Vihuela de arco con caja oval, mástil largo, clavijero circular (tipo a) con cuatro clavijas, mismo número de cuerdas, dos oídos en forma de C y cordal trapezoidal. La tañe un juglar con arco curvo en cinco recuadros de esta página miniada. I. V.

Miniatura de la cantiga CXX de Alfonso X el Sabio. Biblioteca del Monasterio de El Escorial, T I l. Vihuela de arco con caja oval, mástil largo con batidor, clavijero oval (tipo b) con cuatro clavijas, largo cordal trapezoidal, dos oídos en forma de C y puente. No se aprecia el número de cuerdas. La toca un juglar con arco curvo. I.V.

Miniatura de la cantiga CXCV de Alfonso X el Sabio. Biblioteca del Monasterio de El Escorial, T I l. Vihuela de arco oval, con mástil independiente con batidor, clavijero oval (tipo b), cinco cuerdas, dos oídos en forma de C y cordal trapezoidal. La tañe un juglar con arco curvo. I.V.

Folio 29 v. del Códice b I 2 de las Cantigas de Alfonso X el Sabio (cantiga I). Biblioteca del Monasterio de El Es-

corial. Vihuela de arco oval, mástil independiente con batidor, clavijero circular (tipo a) con cuatro clavijas, dos oídos en forma de C, cuatro cuerdas y cordal largo trapezoidal. Hay dos instrumentos iguales en esta miniatura tocados por juglares con mástiles curvos (fig. 96). Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, op. cit. pág. 367.

Miniatura de la cantiga nº 10 del código b I 2 de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Fídula oval con mástil largo e independiente que posee batidor. El clavijero es oval (tipo b) con cuatro clavijas. Posee un largo cordal trapezoidal, puente, dos oídos en forma de C y tres cuerdas. La tañe un juglar con arco curvo en la izquierda de esta miniatura (lám. 27) I. V.

Miniatura de la cantiga nº 20 del código b I 2 de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Biblioteca de El Escorial. Fídula con caja oval, mástil independiente con batidor, clavijero oval (tipo b) con seis clavijas, dos oídos en forma de C, puente, cordal trapezoidal y cuatro cuerdas. La tañe un juglar con arco curvo en la izquierda de esta miniatura (lám. 28). I. V.

Miniatura de la cantiga nº 100 del código b I 2 de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Fídula con caja oval, mástil independiente con batidor, clavijero oval con cuatro clavijas, dos oídos semicirculares, puente y cuatro cuerdas, sujetas al extremo inferior de la caja. La tañe un personaje regio, quizá el propio Alfonso X, con arco curvo y en la posición "oriental" (lám. 35). Ribera (35) la denomina "rabel o vi

huela de arco"; H. Anglés (86) "pequeña fídula de rodilla" y la identifica con la rota del Arcipreste de Hita. Por último, A. Salazar (87) la identifica con la "viola de arco" del Libro de Alexandre y la "viuela de arco" del Arcipreste de Hita. I. V.

Miniatura de la Cantiga nº 210 del Códice b I 2 de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Vihuelas de arco con cajas ovales, mangos largos con bañidor, clavijeros pentagonales (tipo i) con cuatro clavijas, cordal pequeño. Hay dos instrumentos semejantes en esta miniatura tañidos por juglares con arcos curvos. Uno tiene tres cuerdas y el otro cuatro. El primero posee como adorno una línea de ondas paralelas al borde de la tapa. Ambos carecen de orificios tornavoces. (lám. 43) I. V.

Navarra

Relieve de la puerta de la Iglesia de Sta. María la Real, en el castillo de D^a Blanca de Navarra en Olite (estilo gótico). Fídula oval con final escafoide. No se ve parte de la caja, ni el mango, ni el clavijero. Posee cinco cuerdas, puente, cordal y dos oídos semicirculares. La tañe un juglar con arco recto. I. V.

Orense

Archivolta del pórtico del Paraíso de la Catedral, (protogótico, 1ª mitad del s.XIII). Fídula oval con mástil de medianas proporciones, clavijero oval (tipo b) con cuatro clavijas, cordal alargado, cuatro cuerdas y orificios en forma de C. En las esquinas de la caja posee pequeños orificios. La toca un anciano del Apocalipsis (7º izq.) con arco de mango (lám. 20) I. V.

Archivolta del Portico del Paraíso de la Catedral, (protogótico, 1ª mitad del s.XIII). Fídula en forma de 8 con cuatro oídos semicirculares distribuidos simétricamente, dos en cada sección, pequeño cordal trapezoidal, largo mástil, clavijero oval (tipo b) y tres cuerdas. La toca un anciano del Apocalipsis con un arco recto, curvado en un extremo (lám. 20) I. V.

Salamanca

Archivolta de la Puerta de la Virgen (estilo gótico, 1ª mitad del s.XIII). Catedral de Ciudad Rodrigo. Fídula entallada con escotaduras suaves. La caja se estrecha hacia el mástil, éste es independiente. No se aprecia el clavijero. Posee un cordal alargado, tres cuerdas y oídos en forma semicircular. La tañe un rey con arco curvo. (lám. 22) I. V.

Pintura mural de una hornacina de la capilla de S. Martín en la Catedral Vieja (estilo gótico, año 1262), realizada por Antón Sánchez de Segovia. Fídula con caja casi circular, mástil largo con batidor y dos oídos en forma de C.

El resto de sus elementos no se aprecia, pues la pintura está deteriorada. La tañe un ángel con arco de mango. I.V.

Soria

Archivolta de la portada sur de la Catedral de Burgo de Osma (estilo gótico). Fídula oval, con un corto mango, clavijero circular (tipo a), dos oídos en forma de C, cordal y cuatro cuerdas. Aunque el arco no aparece, la posición del instrumento, que sostiene un rey-músico, sugiere que sea frotado (fig. 169). Tomado de NICKEL, op. cit. lám. 56.

Tarragona

Énsula de la Catedral (estilo gótico). Fídula cuadrada con esquinas redondeadas, corto mango, clavijero circular (tipo a) con cuatro clavijas, largo cordal trapezoidal, dos oídos en forma de C y cuatro cuerdas. La tañe un juglar con arco recto (fig. 97). Tomado de J. PIJOAN, Summa Artis, T. XI, pág. 546, fig. 884.

Zamora

Archivolta de la puerta occidental de la Colegiata de Sta. María la Mayor, en Toro (estilo románico). Fídula en forma de ocho con pequeñas curvas en la unión de las dos secciones, un mango corto, clavijero circular (tipo a) con cuatro clavijas, dos oídos en forma de C en la sección inferior y dos pequeños puntos en el centro. Parece que tiene cuatro cuerdas. La tañe un rey-músico con arco curvo. (fig. 98). I. V.

Archivolta de la puerta occidental de la Colegiata de Sta. María la Mayor, de Toro (estilo románico). Fídula rectangular de ángulos redondeados, cordal trapezoidal, corto mango, clavijero en forma de hoja (tipo d) con tres clavijas, dos oídos semicirculares y cuatro cuerdas. La tañe un rey-músico con arco de mango (fig. 86). Tomado de NI-CKEL, op. cit. lám. 96.

Archivolta de la puerta occidental de la Colegiata de Sta. María la Mayor, de Toro (estilo románico). Fídula oval con final escafoide, mástil corto y clavijero circular (tipo a), dos pequeños orificios circulares y pequeño cordal triangular. No se aprecia el número de cuerdas. La tañe un rey-músico (8ª izq.) con arco curvo (lám. 26). I. V.

Archivolta de la puerta occidental de la Colegiata de Sta. María la Mayor, de Toro (estilo románico). Fídula oval con un corto mango, clavijero en forma de hoja (tipo d), dos oídos en forma de C y cordal trapezoidal. No se aprecia el número de cuerdas. La toca un rey-músico (9ª dcha) con arco curvo (lám. 26). I. V.

Francia

Folio 56 v. del Beato del Monasterio de S. Andrés de Arroyo (estilo gótico). Actualmente en la Biblioteca Nacional de París (Nouv. Acq. 2290). Fídulas rectangulares con ángulos redondeados, mástiles independientes con batidor, clavijeros unas veces circular (tipo a) y otras romboidal (tipo c), tres cuerdas, puente, cordal triangular y dos oídos en forma de C. Hay cinco instrumentos iguales, dos

son punterados y tres frotados con un arco curvo por ángelcs. Tomado del archivo fotográfico del Departamento de Arte de la Universidad de La Laguna.

Folio 126 v. del Beato anterior. Fídula rectangular con ángulos redondeados, mástil independiente, más estrecho en su unión con el clavijero. Este es oval (tipo b) con cinco clavijas. Posee puente, cordal triangular, dos oídos en forma de C, cuatro pequeños orificios en las esquinas y cinco cuerdas. Hay doce instrumentos iguales en esta miniatura, frotados con arcos curvos que presentan una cierta decoración en la varilla consistente en unos anillos de trecho en trecho. Son tocados por ancianos del Apocalipsis (fig. 271). Tomado del archivo fotográfico del Departamento de Arte de la Universidad de La Laguna.

Folio 131 del mismo Beato. Fídula con caja rectangular, redondeada en las esquinas, mástil independiente, clavijero oval (tipo b) con cinco clavijas, el mismo número de cuerdas, cordal triangular, puente y dos oídos en forma de C. Hay seis instrumentos iguales en esta miniatura, frotados con arco curvo por ancianos del Apocalipsis. Tomado del archivo fotográfico del Departamento de Arte de la Universidad de La Laguna.

SIGLO XIV

Baleares

Folio 1 del Libro de Privilegios de los Reyes de Mallorca. Iluminado en 1334 por Romeo des Poal de Manresa (edi

ción latina, estilo italogótico). Archivo histórico de Palma de Mallorca. Vihuela de arco oval, mango corto, clavijero oval (tipo b), cordal trapezoidal, dos oídos en forma de C con la parte cóncava hacia fuera y tres cuerdas. Es tañido con un arco curvo por un ángel, en la coronación del rey Jaime III de Mallorca. Tomado de J. DOMÍNGUEZ BORDONA, Miniaturas españolas, T. II, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1930, lám. 101.

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla de Juap Daurer (estilo gótico internacional). Museo de Palma de Mallorca. Procede de la Almudayna. Vihuela de arco con costados rectos, corto mango, clavijero circular (tipo a) con cinco clavijas en forma de clavo, cordal triangular muy corto, dos pequeños oídos en forma de C y seis cuerdas. Como adorno tiene siete dibujos de damero incrustados y todo el borde de la tapa es festoneado. La tañe un ángel con un arco curvo (fig. 104). I. V.

Barcelona

"La Virgen con el Niño". Tabla central de un retablo de Jaime Serra (estilo italogótico). Museo de Arte de Cataluña. Procede de Albarracín (Teruel). Fídula-laúd con la caja almendrada (el dorso no se ve si es abombado o plano), mástil con batidor, clavijero oval (tipo b) con seis clavijas en forma de clavo, dos oídos en forma de C, seis cuerdas, puente, cordal ornamentado y varilla-cordal. Como adorno posee cuatro dibujos en dameros. La tañe un ángel con un arco de mango (fig. 100). Tomado de J. M. LAMA

HA, Los instrumentos musicales en la España medieval en "Miscellanea Barcinonensia" nº XXXV, Barcelona 1973, fig. 10.

"La Virgen y el Niño" de los Hnos. Serra (estilo italogótico). Parte central del retablo de la Iglesia de Sta. Agueda. Procede de la Iglesia de Abella (Lérida). Vihuela de arco de costados rectos, mástil corto con batidor, clavijero oval (tipo b) con cuatro clavijas en forma de clavo. Posee un cordal trapezoidal, dos oídos en forma de C, puente y cuatro cuerdas. La tañe un ángel con un arco curvo.

"La Coronación de la Virgen". Anónimo italogótico. Mezcla influjos de Destorrents y Ferrer Bassa (año 1350). Colección Muntadas. Badalona. Vihuela de arco de perfil entallado. Sólo se ve parte de la caja con el cordal trapezoidal, dos oídos en forma de C y seis cuerdas. La tañe un ángel con arco de mango. I. V.

"La Virgen de la Leche entre ángeles músicos". Fragmento de un retablo de los Serra (estilo italogótico). Perteneciente a D. Rómulo Bosch Catarineu. Vihuela de arco de costados rectos, mango corto con batidor, pequeño cordal triangular, dos oídos en forma de C y dos pequeños rosetones, uno entre los oídos y el otro más cercano al batidor. El clavijero es circular (tipo a) con un orificio central; quedando las cuatro clavijas insertas por el frente, dos a cada lado de dicho orificio. Posee cinco cuerdas y como adorno ocho dibujos de damero, colocados

simétricamente a cada lado de las cuerdas. La tañe un ángel con un arco de mango. I. V.

Fragmento de un retablo con ángeles músicos del Maestro de la Pentecostés de Cardona (estilo italogótico). Iglesia parroquial de Cardona. Vihuela de arco con costados rectos. Sólo se aprecia parte de la caja, con un cordal trapezoidal, dos oídos en forma de C y cinco cuerdas. Es tañida con un arco curvo por un ángel. Tomado de H. ANGLES, La Música a Catalunya fins al segle XIII, op. cit. lám. de la pág. 113.

Castellón de la Plana

"La Virgen de la Leche". Tabla central del retablo de la Virgen del Maestro de Villahermosa (estilo gótico internacional, fines del s. XIV o principios del s. XV). Iglesia parroquial de Villahermosa del Río. Vihuela de arco con la caja almendrada del laúd, mástil corto con batidor, clavijero oval (tipo b) con cinco clavijas, el mismo número de cuerdas, dos oídos en forma de C, rosetón cercano al mango, cordal triangular ornamentados sus bordes con taraceas, puente y ocho dibujos en damero incrustados en la tapa. Un ángel frota sus cuerdas con un arco de mango (lám. 52). Tomado del Catálogo de la Exposición "El siglo XV valenciano". Palacio de Cristal, Madrid 1973, pág. 45, lám. 2.

Gerona

Baldaqüino de la Catedral (estilo gótico). Vihuela de arco oval, con mástil corto, clavijero trilobulado (tipo e2)

cordal trapezoidal, dos oídos en forma de C con la parte cóncava hacia fuera y cuatro cuerdas. La tañe un ángel con un arco curvo, sosteniéndola al contrario de lo normal, es decir, con la mano derecha el instrumento y con la izquierda el arco (fig. 101). Tomado de H. ANGLÈS La Música a Catalunya fins al segle XIII, op. cit. lám. de la pág. 95.

Lérida

Entrecalle del Retablo mayor de la Iglesia de S. Lorenzo, atribuido a Bartolomé Rubió (estilo gótico). Vihuela de arco con silueta entallada, mástil corto, cordal trapezoidal, dos oídos en forma de C cercanos al mástil y cuatro cuerdas. No se aprecia el clavijero. La tañe un ángel con un arco de mango. Tomado de A. DURAN y J. AINAUD, Escultura gótica en "Ars Hispaniae" VIII, Ed. Plus Ultra, Madrid 1956, fig. 210.

Retablo de piedra de la Iglesia parroquial de Castelló de Farfanya (estilo gótico). Vihuela de arco con silueta entallada, mástil corto, clavijero circular (tipo a) con cuatro clavijas, dos oídos en forma de C, cordal triangular y cuatro cuerdas. La tañe un ángel con un arco de mango apoyándola sobre su pecho. I. V.

Logroño

"La Virgen con el Niño". Tabla del Retablo de S. Millán (estilo gótico). Museo Provincial. Procede del Monasterio de S. Millán de Suso. Vihuela de arco con escotaduras pronunciadas en sus costados, mástil largo, clavije-

ro trilobulado (tipo e2) y varilla cordal como en el laúd. Una serie de puntos configuran un círculo y un triángulo, constituyendo los oídos. No se ven las cuerdas. La tañe un ángel con un arco recto ligeramente curvado en sus dos extremos (fig. 102). I. V.

Madrid

Puerta del tríptico-relicario del Monasterio de Piedra, del Maestro del mismo nombre (año 1390, estilo gótico internacional). Academia de la Historia. Vihuela de arco con costados rectos y final escafoide, mástil corto y clavijero en forma de hoja (tipo d) con cuatro clavijas en forma de T. Posee un alargado y estrecho cordal trapezoidal, que se sujeta a una pieza en el final de la caja. Tiene dos pequeños oídos en forma de C, puente, cuatro cuerdas sobre el batidor y una quinta fuera como bordón. La tañe un ángel con un arco de mango (lám. 59). I. V.

Folio 40 v. de la Crónica Troyana, iluminada por Nicolás González (año 1350). Códice h I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Vihuela de arco con escotaduras en los costados y dos oídos en forma de C. No se aprecia el número de cuerdas. Sólo está dibujada parte de la caja, por lo que no se ve el mástil ni el clavijero. La tañe un juglar en una ventana de un castillo, con un arco curvo. Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, op. cit. lám. de la pág. 71.

Folio 186 v. de las "Institutiones Justiniani". Códice V I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Vi

huela de arco con caja configurada por seis grandes escotaduras unidas en arista viva, el mástil lo forman otras dos escotaduras y el clavijero es romboidal (tipo c). Posee un pequeño cordal triangular, cuatro oídos en forma de C y tres cuerdas. La tañe un juglar con un largo arco de mango (fig. 103). I. V.

Navarra

Escudos heráldicos y músicos. Banda inferior de las pinturas murales del Refectorio de la Catedral de Pamplona, de Juan Oliver (año 1330, estilo gótico lineal). Actualmente en el Museo Provincial de Pamplona. Vihuela de arco con contorno entallado, mástil con batidor, dos orificios en forma de C, cuatro pequeños puntos en las esquinas de la tabla y seis cuerdas, pero son dobles las centrales. No se ve el clavijero y carece de cordal o de cualquier elemento de sujeción. La tañe una juglaresa con un arco de mango. Tomado de C. LACARRA DUCAY, Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra, Diputación Foral de Navarra. Institución "Príncipe de Viana". Pamplona 1974, lám. 16.

Capitel del claustro de la Catedral de Pamplona (estilo gótico). Vihuela de arco con contorno entallado, mango muy corto y clavijero oval (tipo b). Posee un cordal trapezoidal, cinco cuerdas y dos oídos en forma de C. La tañe un juglar con un arco recto, que se curva en sus extremos. I. V.

Tarragona

Ménsula del sepulcro de Vall Llebre. (Estilo gótico).
 Monasterio de Poblet. Vihuela de arco con escotaduras en los costados, largo mástil, clavijero oval (tipo b) con un orificio central que atraviesan las clavijas, pues están insertas lateralmente por el estrecho costado del clavijero. Posee seis cuerdas, un cordal trapezoidal ornamentado, dos oídos en forma de C con la parte cóncava hacia fuera, cuatro dibujos en las esquinas de la tabla y una cenefa decorativa por todo el borde de dicha tabla. Un juglar frota sus cuerdas con un arco recto (fig. 105). Tomado de J. SUBIRA, Historia de la Música española e hispanoamericana, Ed. Salvat, Barcelona 1953, pág. 209.

Teruel

Tabla pintada por Domingo Peñaflor, del artesanado mudéjar de la nave central de la Catedral (año 1335). Vihuela de arco de caja oval, mástil muy corto, clavijero en forma de hoja (tipo d) con cuatro clavijas, el mismo número de cuerdas, dos oídos en forma de C y cordal triangular. La tañe un juglar con un arco curvo. I. V.

Tabla pintada por Domingo de Peñaflor en el artesanado mudéjar de la Catedral. (año 1335). Vihuela de arco de caja oval, mástil muy corto, clavijero circular con cuatro clavijas, el mismo número de cuerdas, dos oídos en forma de C y cordal trapezoidal. La tañe un juglar con arco curvo. Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, op. cit. lám. de la pág. 396.

Valencia

Orla de una página miniada del "Summa Casibus" de Athesanus Hast en pergamino miniado (estilo gótico). Biblioteca de la Catedral. Vihuela de arco con escotaduras en los costados, mástil corto, clavijero oval (tipo b) y dos oídos en forma de C. No se aprecian más detalles. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Tabla contral de un retablo del círculo del Maestro de Villahermosa (estilo gótico internacional, fines del s.XIV o principios del s.XV). Museo de la Catedral. Procede de Penella. Vihuela de arco con contorno entallado, mástil muy corto, clavijero oval (tipo b), dos oídos en forma de C, cinco cuerdas, cordal trapezoidal y puente. Como adorno posee un dibujo a lo largo del borde de la tabla y siete dibujos de dameros: cuatro en las esquinas y tres entre los oídos. La tañe un ángel con un arco curvo (lám. 66). I. V.

Retablo de Sta. Lucía del Maestro de Albal (estilo gótico internacional). Iglesia parroquial de Albal. Vihuela de arco con escotaduras en los costados, dos oídos en forma de C y varilla-cordal. Sólo se aprecia parte de la caja, pero no así el mástil, ni el clavijero, ni las cuerdas. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

"El árbol de Jessé". Miniatura de la "Vulgata latina", tomo II, de S. Jerónimo (estilo gótico). Vihuelas de arco con cajas ovales, mástil muy estrecho, clavijeros

ovales (tipo b) y dos pequeños orificios en forma de C. Una de las vihuelas posee dos cuerdas. No se aprecian más detalles. Son unos instrumentos muy arcaicos para la época en que han sido realizados. Se asemejan a los de los siglos XI y XII. Dos juglares tañen estas vihuelas con arcos curvos. I. V.

Zaragoza

"La Coronación de la Virgen". Abside central de S. Esteban de Sos. Vihuela de arco con costados rectos, que se aproximan hacia el clavijero, final escafoide, cordal trapezoidal y dos oídos en forma de C. No se aprecia el mango ni el clavijero. La tañe un ángel con arco curvo. Tomado de ABBAD RIOS, Las pinturas de la Iglesia de S. Esteban de Sos en A.E.A. T. 44, año 1971, nº 173, págs. 17 y ss.

Portugal

Miniatura del "Cancionero de Ajuda". Vihuela de arco con escotaduras muy pronunciadas en sus costados, mástil con batidor, clavijero oval (tipo b) con cuatro clavijas laterales y cordal trapezoidal. No se aprecian sus cuerdas ni sus oídos. Posee grandes dimensiones. La tañe una juglaresa con un arco recto (fig. 99). Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, op. cit. lám. de la pág. 46.

Francia

"La Ascensión". Miniatura de un salterio inglés, comienza en Canterbury en 1200 y terminado en Cataluña por ilu

minadores barceloneses en el s.XIV (estilo italogótico). Biblioteca Nacional de París (ms. lat. 8846). Vihuela de arco con costados rectos, mástil largo con batidor, dos oídos en forma de C, cordal trapezoidal y tres cuerdas. La caja se estrecha hacia el mástil. No se ve el clavijero. La tañe un ángel con un largo arco curvo. Tomado de J. DOMINGUEZ FORDONA, Miniatura española en "Ars Hispaniae" XVIII, op. cit. pág. 153.

"La Virgen de los Angeles". Pintura sobre tabla de la escuela del Maestro de la Pentecostés de Cardona (estilo italogótico). Colección Perriollat. París. Vihuela de arco con costados rectos, largo mástil con batidor y clavijero hexagonal (tipo g), dos oídos en forma de C, cordal trapezoidal, puente y cinco cuerdas. La tañe un ángel con arco de mango (fig. 106). I. V.

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre tabla de Jaime Serra (estilo italogótico). Colección particular. Rosellón. Vihuela de arco con escotaduras en los costados, dos oídos en forma de C, cordal triangular y cuatro cuerdas. No se ve el mástil ni el clavijero. Posee como adorno pequeñas líneas oblicuas por todo el borde de la tabla de armonía. La tañe un ángel con un arco curvo. I.V.

Inglaterra

Inicial de un manuscrito catalán del Museo Británico (Add. 152). Vihuela de arco con costados rectos. El final de la caja es escafoide. Posee un pequeño mástil, clavijero circular (tipo a), pequeño cordal trapezoidal,

puente, cuatro cuerdas y cuatro dibujos de flores en la tabla de armonía. Esta fídula puede vincularse a los instrumentos caucásicos. La tañe un juglar con un arco de mango (fig. 107). Tomado de J. PIJOAN, Summa Artis, XI, Espasa-Calpe, Madrid 1942, pág. 593 y fig. 942.

SIGLO XV

Baleares

Archivolta del Portal del Mirador de la Catedral de Palma de Mallorca (estilo gótico). Vihuela de arco con contorno entallado, dos oídos en forma de C y varilla-cordal. No se ven las cuerdas, ni el clavijero, sino parte del mástil. El arco ha desaparecido, porque el relieve está muy deteriorado, pero por la posición en que el ángel lo sostiene, se comprende que era un cordófono frotado (lám. 89). I. V.

"Nuestra Señora de la Buena Muerte". Pintura sobre tabla de Rafael Moguer (estilo hispano flamenco). Museo de Palma de Mallorca. Vihuela de arco con escotaduras en la caja, hombros rectos, mástil largo, clavijero en ángulo recto con clavijas laterales, rosetón en la tabla de armonía y varilla-cordal. Posee cuatro cuerdas y la tañe un ángel con arco curvo en la posición oriental (fig. 120). Tomado de G. LLOMPART, C. R., La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía, vol. II, Ed. L. Ripoll, Palma de Mallorca 1977, lám. 93.

"La Virgen y el Niño con ángeles músicos". Tabla central del Retablo de la Iglesia de Montesión, del Maestro de Montesión (estilo gótico internacional). Palma de Mallor

ca. Vihuela de arco con los costados rectos, hombros casi rectos, largo mástil con batidor, clavijero oval (tipo b) con cinco clavijas en forma de clavo, el mismo número de cuerdas y cordal trapezoidal alargado en el centro de la tapa, sujeto por cuerdas a otra pieza romboidal. Posee dos oídos en forma de C, puente y cuatro dibujos de dameros. La tañe un ángel con un arco de mango (fig. 119). I. V.

Barcelona

Misericordia del coro alto, atribuido a Pedro Ça Anglada (hacia 1400, estilo gótico). Catedral. Vihuela de arco con contorno entallado, mástil corto y clavijero en forma de hoja (tipo d). Posee cuatro cuerdas que se sujetan al extremo inferior de la caja. No se aprecia ningún otro elemento. La tañe un juglar con un arco curvo. I. V.

Misericordia del coro alto, atribuido a Pedro Ça Anglada (hacia 1400, estilo gótico). Catedral. Vihuela de arco con escotaduras en los costados, mástil corto, clavijero circular (tipo a), cuatro cuerdas y cordal trapezoidal. La tañe una centauresa con un arco de mango. Tomado de I. MATEO GOMEZ, Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid 1979, lám. XXVII, fig.122.

Sector R del techo de la capilla de la Casa de los Dalmasés (principios del s.XV, estilo gótico). Vihuela de arco con perfil entallado, mango muy corto y clavijero

oval (tipo b). No se aprecian más detalles. La tañe un ángel con un arco curvo. Tomado de J. M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, separata de "Miscellanea Barcinonensia", 1969, figs. 14, 38 y 39.

Sector J del techo de la capilla de la Casa de los Dal-mases (principios del s.XV, estilo gótico). Vihuela de arco con perfil entallado, mástil corto y clavijero oval (tipo b). La tañe un ángel con un arco curvo. Tomado de J. M. LAMAÑA, op. cit. figs. 38 y 39.

Sector H del techo de la capilla de la Casa de los Dal-mases (principios del s.XV, estilo gótico). Vihuela de arco con perfil entallado, mástil corto y clavijero oval (tipo b). La tañe un ángel con un arco curvo. Tomado de J. M. LAMAÑA, op. cit., figs. 38 y 39.

Sector A del techo de la capilla de la Casa de los Dal-mases (principios del s.XV, estilo gótico). Vihuela de arco con perfil entallado, mástil corto y clavijero oval (tipo b). La tañe un ángel en la posición oriental sosteniendo el final de la caja sobre la rodilla derecha. Tomado de J. M. LAMAÑA, op. cit., figs. 5, 38 y 39.

"La Virgen de la Porciúncula". Pintura sobre tabla, atribuida a Rodrigo de Osona (padre). Museo de Arte de Cataluña. Procede de Albocacer y estuvo en la colección Muntadas. Vihuela de arco con escotaduras en los costados, cuatro cuerdas, varilla-cordal y dos oídos en forma de C.

La tañe un ángel con arco curvo. Tomado del Catálogo de la exposición "El siglo XV valenciano", Palacio de Cristal, Madrid 1973, lám. 58 y pág. 62.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Obra valenciana de estilo gótico internacional. Museo de Arte de Cataluña. Vihuela de arco con escotaduras en los costados y dos oídos en forma de C. No se ven más detalles, pues queda oculta gran parte del instrumento. La tañe un ángel con arco curvo. Tomado de J. PIJOAN, Summa Artis, XI, Espasa-Calpe, Madrid 1942, pág. 617, fig. 950.

"Santa Agueda", del Maestro de Osma (estilo hispanoflamenco). Museo de Arte de Cataluña. Vihuela de arco con marcadas escotaduras en forma de C, unidas en arista viva, mástil largo con siete trastes, clavijero en forma de ocho con aberturas semicirculares en el centro de éste, que son atravesadas por las clavijas. Estas, en número de seis, se insertan lateralmente. Posee un rosetón, puente, tres cuerdas, cordal trapezoidal y cuatro dibujos en las esquinas de la tabla. La tañe un ángel con un arco de mango (fig. 110). I. V.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Tabla central del retablo de S. Nicolás de Jacomart. Fue concluido por Rexach (estilo hispanoflamenco). Colección Amatller. Vihuela de arco con escotaduras muy marcadas en forma de C unidas en arista viva, mástil largo con batidor, clavijero circular (tipo a) con cuatro clavijas, el mismo número de cuerdas, cordal trapezoidal, puente y dos oídos en

forma de C. Sólo se ve la mitad de la caja. La tañe un ángel con un arco curvo (lám. 75). I. V.

"La Virgen con ángeles músicos". Pintura sobre tabla del Maestro de Fonollosa (principios del s.XV, estilo gótico internacional). Colección Muntadas. Badalona. Vihuela de arco con los costados rectos, las esquinas son cóncavas, varilla-cordal, cuatro cuerdas y un rosetón. No se ve el mástil ni el clavijero. La tañe un ángel con arco curvo (fig. 109). I. V.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Pintura sobre tabla de Jaime Cabrera (estilo gótico internacional). Museo Diocesano de Vich. Vihuela de arco con contorno entallado, mástil, clavijero circular (tipo a), cordal trapecoidal, dos oídos en forma de C con la parte cóncava hacia fuera, cuatro cuerdas y puente muy cerca del mango. La tañe un ángel con un arco de mango. Tomado de CAMON AZNAR, Pintura medieval española, "Summa Artis", XXII, España-Calpe, Madrid 1966, pág. 215.

Burgos

"La Virgen de la Leche". Pintura sobre tabla del Maestro de S. Nicolás (estilo hispanoflamenco). Museo Provincial. Procede de Hontoria de la Cantera. Vihuela de arco con contorno entallado, mango largo con batidor y diez trastes, clavijero en forma de hoja (tipo d) con seis clavijas, cordal rectangular con un estrangulamiento en su final, puente, cinco cuerdas y dos oídos muy estrechos en forma de S. La tañe un ángel con un arco recto (lám. 77). I. V.

Retablo de S. Millán (estilo hispanoflamenco, año 1490). Iglesia parroquial de S. Millán de los Balbases. Vihuela de arco con contorno entallado, mástil largo con batidor, claviijero oval (tipo b) con seis clavijas, cordal trapezoidal, puente, dos oídos en forma de C con adornos, seis dibujos incrustados en la tapa y siete cuerdas, de las que tres son dobles. Está en el suelo junto a S. Millán, que se encuentra arrodillado y con un rebaño. A su lado un arco curvo (fig. 111). I. V.

Cáceres

Cenefa del recuadro "El bautismo de Cristo" en la puerta del Monasterio de Guadalupe. Bajorrelieve en bronce repujado (estilo gótico). Fídula-laúd con caja almendra da, mástil y claviijero en ángulo recto. No se aprecian más detalles. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

"La Resurrección". Miniatura de un Pasionario de fines del s.XV (estilo gótico). Monasterio de Guadalupe. Vihuela de arco con contorno entallado, mástil largo, que disminuye de ancho hacia el claviijero. Este queda oculto. Posee dos pequeños orificios circulares y una varilla-cordal. No están pintados los demás elementos. La tañe un ángel con un arco curvo (fig. 112 a). I. V.

Miniatura de un Cantoral del Monasterio de Guadalupe. Vihuela de arco con escotaduras en los costados, mástil corto y claviijero circular. No se ven más detalles porque el dibujo es muy pequeño. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

"La Virgen, el Niño y Sta. Ana". Miniatura de un Libro de Coro (2ª mitad del s.XV). Monasterio de Guadalupe. Vihuelas de arco con cajas ovales y mangos largos. No se ven los clavijeros. Las cuerdas se sujetan a la parte inferior de la caja. Hay dos instrumentos iguales en esta miniatura, tocados por ángeles con arcos curvos. I. V.

Orla de una página miniada de la Biblia de D. Gonzalo de Zúñiga. Catedral de Plasencia. Fídula-laúd con la caja almendrada, mástil largo con batidor, clavijero trilobulado (tipo e 2), rosetón, cordal trapezoidal y cuatro cuerdas. La tañe un ángel con un arco curvo (fig. 112 b). I. V.

Gerona

"La Virgen con el Niño". Tabla central del Retablo de "La Virgen de la Leche" del Maestro de Canapost (estilo hispanoflamenco). Museo Provincial. Procede de la Iglesia parroquial de Canapost. Vihuela de arco con escotaduras muy marcadas en forma de C, rosetón central, varilla-cordal y cinco cuerdas que, después de pasar por la varilla, se anudan a un botón en la parte inferior de la caja. No se ve el mástil ni el clavijero. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

Huesca

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla del Retablo de la vida de la Virgen del Maestro de Lanaja (estilo gótico internacional). Iglesia parroquial de Lanaja. Vihuela de arco con escotaduras en los costados, más

til largo, clavijero circular (tipo a), dos pequeños orificios en forma de C, cuatro cuerdas que se sujetan al final de la caja y dos especies de puente, uno en cada extremo de la caja. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

Jaén

Inicial de un Cantoral de la Catedral (1º tercio del siglo XVI). Vihuela de arco con marcadas escotaduras en forma de C en los costados y mástil muy largo, que disminuye de ancho hacia el clavijero. Este es trilobulado (tipo e 2). Posee un cordal triangular, puente y cinco cuerdas. La tañe el rey David con un arco de mango. Tomado de J. HIDALGO OGAYAR, Cantorales de la Catedral de Jaén del primer tercio del siglo XVI, Boletín del Instituto de Estudios Giennenses. Año XVIII, núms. 72-73, C.S.I.C. Patronato "José María Quadrado", Excma. Diputación de Jaén, lám. 7.

Lérida

"San Vicente". Pintura sobre tabla anónima. Museo del Seminario. Vihuela de arco con escotaduras muy marcadas en forma de C, mástil largo, rosetón, cordal triangular y puente. No se ve el clavijero. Posee cuatro cuerdas. La tañe un ángel. I. V.

Madrid

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla del Maestro segoviano de las Once Mil Vírgenes (estilo hispanoflamenco). Museo del Prado, nº 1290. Fídula-laúd con

caja almendrada, rosetón, varilla-cordal y cinco cuerdas. No se ve el mástil. El instrumento se asemeja mucho a un laúd que tañe otro ángel contiguo. Esta vihuela es frotada con un arco curvo por un ángel (lám. 86) I. V.

"La Trinidad". Miniatura nº 11915 del Museo Lázaro Galdiano. Fídula-laúd con la caja entallada, hombros rectos, mástil largo, clavijero en ángulo recto, rosetón y varilla-cordal. No puede precisarse el número de cuerdas. La tañe un ángel con un arco curvo (fig. 115). I. V.

"La Asunción". Inicial de página, miniada de un manuscrito de fines del s.XV. Colección Amunátegui. Vihuela de arco con dos escotaduras en forma de C, muy marcadas, largo mástil y varilla-cordal. No se aprecia el resto de sus elementos. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

Inicial de página miniada de un manuscrito de fines del s.XV. Colección Amunátegui. Vihuela de arco con el contorno entallado, mástil largo, clavijero en ángulo recto, varilla-cordal y dos oídos en forma de C. No puede precisarse el número de cuerdas. La tañe un ángel con un arco curvo (fig. 114). I. V.

Miniatura que representa un retablo con cinco calles, de la Biblia de Alba de Mosé Arragel de Guadalajara. Biblioteca del duque de Alba. Vihuela de arco con el contorno entallado, mástil corto y clavijero circular (tipo a). No se aprecian más detalles pues está dibujada por su dorso. La tañe un ministril con un arco curvo. I. V.

"La Virgen y el Niño". Pintura anónima sobre tabla (estilo hispanoflamenco). Colección Ruiz. Vihuela de arco con el contorno entallado, mástil con batidor, clavijero oval (tipo b) con cinco clavijas, el mismo número de cuerdas, cordal rectangular con estrangulamiento en su final, puente y dos oídos muy estrechos y alargados en forma de S. Se asemeja mucho al instrumento de la tabla "La Virgen de la Leche" que, procedente de Hontoria de la Cantera, se encuentra en el Museo Provincial de Burgos. La tañe un ángel con un arco recto (fig. 116). I. V.

Orla de una página miniada que representa el nacimiento de la Virgen. Libro de Horas de Isabel la Católica. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Vihuela de arco con el contorno entallado, mango muy corto, clavijero oval muy alargado con ocho clavijas, aros altos, dos oídos en forma de C con la parte cóncava hacia fuera y varilla-cordal. No puede precisarse el número de cuerdas. La tañe un ángel con un arco curvo en la posición oriental (fig. 113). I. V.

"La Natividad". Miniatura del Libro de Horas de Alonso de Zúñiga. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Vihuela de arco con el contorno entallado, mástil largo, clavijero doblado en ángulo, rosetón grande cercano al mango. No tiene pintado el resto de los elementos. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

Orla de una página miniada del Libro de Horas de Isabel la Católica. Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

Vihuela de arco con el contorno entallado, mástil largo, clavi-jero doblado en ángulo y rosetón en el centro de la tabla. No se aprecian más elementos. La tañe un ángel con un largo arco curvo. I. V.

Orla de la miniatura de "La Asunción". Libro de Horas de Isabel la Católica. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Vihuela de arco con el contorno entallado, con escotaduras muy marcadas, mástil corto, aros altos, clavi-jero en ángulo recto, dos oídos en forma de C con la parte cóncava hacia fuera. No puede precisarse el número de cuerdas. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

Orla de una miniatura de "La Ascensión". Libro de Horas de Isabel la Católica. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Vihuela de arco con el contorno entallado, largo mástil y clavi-jero en ángulo recto. Posee un rosetón en el centro de la tabla. No puede precisarse el número de cuerdas. La tañe un ángel con un arco curvo en la posición oriental. I. V.

"La Virgen y el Niño". Calle central del retablo gótico del Monasterio de El Paular. Vihuela de arco con el contorno entallado y mástil que disminuye de ancho hacia el clavi-jero. Posee un clavi-jero doblado en ángulo, dos oídos en forma de C y puente. Las cinco cuerdas se sujetan a la parte inferior de la caja. La tañe un ángel con un arco curvo en la posición oriental (fig. 117). I. V.

"La Asunción". Pintura anónima sobre tabla, del retablo de la Iglesia de Robledo de Chavela. Vihuela de arco con

el contorno entallado, larguísimo mástil, clavijero en ángulo, puente, cordal trapezoidal y cuatro oídos en forma de C. No puede precisarse el número de cuerdas. La tañe un ángel con un arco de mango. Tomado de CAMON AZNAR, Pintura medieval española, "Summa Artis" XXII, op. cit., pág. 664.

Navarra

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla anónima (estilo gótico internacional), de principios del siglo XV. Catedral de Pamplona. Vihuela de arco con el contorno entallado, mástil largo y clavijero circular (tipo a). Posee cuatro cuerdas sujetas a la parte inferior de la caja y un pequeño rosetón. La tañe un ángel con un arco curvo (lám. 88 y fig. 118). I. V.

Pontevedra

"Muerte de S. Martín de Tours". Pintura sobre tabla de Francisco Solives (año 1470, estilo hispanoflamenco). Museo Provincial. Vihuela de arco con caja oval, mástil largo y clavijero circular (tipo a) con cuatro clavijas. Posee un cordal trapezoidal, cuatro cuerdas, un rosetón calado y dos pequeños oídos en forma de C con la parte cóncava hacia fuera. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

Salamanca

"La Asunción". Tabla nº 53 del Retablo de Nicolás Florentino (año 1445, estilo gótico internacional). Catedral Vieja. Vihuela de arco con ligeras escotaduras en los cos

tados, mástil un poco corto, clavijero circular (tipo a) con seis clavijas en forma de clavo, cordal trapezoidal sujeto por una pequeña pieza a la parte inferior de la caja, dos oídos en forma de C y dos pequeños orificios circulares en la parte alta de la caja, cerca del mástil. Posee cuatro cuerdas y una especie de puente debajo del cordal. La tañe un ángel con un arco curvo. (Lám. 91). I. V.

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla de Fernando Gallego (estilo hispanoflamenco). Museo Diocesano de la Catedral Vieja. Procede de la Iglesia de Villaflores. Fídula-laúd con marcadas escotaduras en forma de C, mango que disminuye de ancho hacia el clavijero, que parece ser oval. Posee trastes, rosetón, dos oídos en forma de C, cordal trapezoidal sujeto por dos cuerdas a una pieza en la parte inferior de la caja, puente y cuatro cuerdas. La tañe un ángel con un arco recto, que se curva en sus extremos (láms. 95 y 97). I. V.

Sevilla

"La Asunción". Inicial de un Cantoral en pergamino de fines del s.XV. Archivo de Música de la Catedral. Vihuela de arco con el contorno entallado, mástil corto, clavijero en ángulo recto, varilla-cordal y dos oídos en forma de C con la parte cóncava hacia fuera. No puede precisarse el número de cuerdas. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

Soria

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla del Maestro de Osma (estilo hispanoflamenco). Catedral de Burgo de Osma. Vihuela de arco con ligeras escotaduras en los costados, largo mástil, clavijero en ángulo recto con tres clavijas laterales, dos pequeños oídos circulares en la parte alta de la caja, uno a cada lado de las cuerdas. Estas, que son sólo tres, se sujetan a la parte inferior de la caja. La tañe un ángel con un arco curvo en la posición oriental (lám. 99). I. V.

"La Asunción" del retablo de S. Ildefonso. Pintura sobre tabla del Maestro de Osma (estilo hispanoflamenco). Catedral de Burgo de Osma. Vihuela de arco con el contorno entallado, mástil largo, clavijero doblado en ángulo con clavijas laterales, tres cuerdas que se sujetan a la parte inferior de la caja y cuatro pequeños oídos circulares en las esquinas de la tabla de armonía. Este instrumento es semejante al anterior. La tañe un ángel con un arco curvo en la posición oriental (lám. 100). I. V.

Orla de una página miniada de un Cantoral en pergamino con las fiestas de S. Jerónimo y las Fiestas de Pascua (estilo gótico influido por el Renacimiento, fines del s.XV). Catedral de Burgo de Osma. Vihuela de arco con escotaduras muy marcadas en forma de C, largo mástil y clavijero oval (tipo b). Posee un cordal triangular y puente. No se aprecia el número de cuerdas. La tañe un ángel con un arco curvo (fig. 121). I. V.

Orla de una página miniada con "La Asunción". Breviario romano en dos volúmenes (estilo gótico, fines del s.XV). Catedral de Burgo de Osma. Vihuela de arco con el contorno entallado, mástil y claviijero doblado en ángulo. Posee un cordal triangular y un puente muy ancho. No se aprecian más detalles. La tañe una cortesana con un arco curvo, sosteniéndola al contrario de lo normal, es decir, frotando el arco con la mano izquierda. I. V.

Teruel

"La Coronación de la Virgen". Tabla central del Retablo de la Iglesia parroquial de Mora de Rubielos (estilo gótico internacional, escuela valenciana). Vihuela de arco con el contorno entallado, mástil corto, claviijero oval (tipo b) y dos oídos en forma de C. Queda oculta la parte inferior de la caja. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

"La Virgen y el Niño adorados por ángeles". Pintura sobre tabla atribuida a Pedro Nicolau (estilo gótico internacional). Retablo mayor de la Iglesia parroquial de Albentosa. Vihuela de arco con ligeras escotaduras en los costados, dos oídos en forma de C y mástil largo. El claviijero queda oculto. Está pintado con mucho descuido, pues el cordal trapezoidal está en la parte superior de la caja, quedando la mitad sobre el mango, lo que es un enorme error. Además el instrumento es tañido por un ángel con un arco de mango al contrario de lo normal (lám. 102). I. V.

Toledo

Facistol del coro de la Catedral. Vihuela de arco con escotaduras singulares en los costados formando unas volutas, mástil largo y clavijero curvado formando una voluta. Posee cinco cuerdas y una varilla-cordal que termina en volutas. La tañe un juglar con un arco (fig. 122). Tomado de J. SUBIRA, Historia de la Música española e hispanoamericana, Salvat, Barcelona 1953, pág. 102.

Esquina izquierda superior de "La toma de Ronda". Coro bajo de la sillería de la Catedral, del Maestro Rodrigo Alemán (estilo gótico). Fídula-laúd con caja almendrada, mástil largo, clavijero en ángulo recto y varilla-cordal. No se aprecian más elementos. La tañe un niño con un arco recto (fig. 152). I. V.

"La Natividad". Miniatura del Cantoral llamado "El Aguilucho". Catedral. Fídula-laúd con caja almendrada, mástil largo, clavijero en ángulo recto, varilla-cordal y rosetón en el centro de la tabla. No se aprecia el número de cuerdas. La tañe un ángel con arco curvo (fig. 153). I. V.

Pinturas del techo de la capilla mudéjar del Convento de Santa Fe. Vihuela de arco con escotaduras muy marcadas en forma de C, mástil largo y clavijero en ángulo recto. No se aprecian más detalles. Hay dos instrumentos iguales, de los que sólo se ven las siluetas, tocados por ángeles con arcos curvos. I. V.

Valencia

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Tímpano de la Portada de los Apóstoles. Catedral (estilo gótico). Vihuela de arco con caja oval, cuatro cuerdas, dos oídos en forma de C, cordal trapezoidal y puente. No se ve el mástil, ni el clavijero, ni el arco, pues el relieve está deteriorado. La tañe un ángel (fig. 124). I. V.

"La Virgen de la Leche". Tabla central de un tríptico con Santiago Apóstol y S. Matías, de un seguidor de Valentín Montoliú (estilo gótico internacional). Ermita de S. Félix de Játiva. Vihuela de arco con marcadas escotaduras en forma de C en los costados, mástil con batidor, aros altos, cuatro cuerdas, puente, cordal trapezoidal, dos oídos en forma de C y tres circulares. No se ve el clavijero. El instrumento es mayor que sus congéneres y lo tañe un ángel con arco curvo a la manera de un violoncello (lám. 113). I. V.

"La Virgen de la Gracia". Pintura sobre tabla de Paolo di Sancto Leocadio. Iglesia parroquial de Enguera. Vihuela de arco con ligeras escotaduras en los costados, mástil con batidor, dos oídos en forma de C, puente, cordal trapezoidal, cuatro cuerdas y cuatro dibujos de estrellas en las esquinas. Parece que tiene trastes. La tañe un ángel con un arco de mango (fig. 123). Tomado del Catálogo de la Exposición "El siglo XV valenciano", Palacio de Cristal, Madrid 1973, pág. 65 y lám. 68.

"La Virgen de las Virtudes". Pintura sobre tabla de Mar-

tín Torner (estilo hispanoflamenco). Iglesia de S. Esteban. Vihuela de arco con escotaduras muy pronunciadas en forma de C, mástil ancho, clavijero en forma de hoz, rematado en una cabeza de animal, rosetón y varilla-cordal. No se aprecia el número de cuerdas. La tañe un ángel con arco de mango, a la manera oriental. Tomado de CH. R. POST, A History of spanish painting, VI, 2ª parte, Harvard University Press 1930, pág. 481, fig. 200.

"La Virgen de la Leche". Pintura sobre tabla de la escuela valenciana (estilo italogótico). Iglesia de S. Salvador. Vihuela de arco con costados rectos, mástil con batidor, dos oídos en forma de C, cordal trapezoidal, puente y cuatro cuerdas. No se ve el clavijero. La tañe un ángel con un arco curvo. Tomado de CH. R. POST, A History of spanish painting, VI, 2ª parte, op. cit. pág. 569 y fig. 249.

Inicial de una página miniada de un "Psalterium-Biblia" de la Biblioteca de la Universidad, vol. 746. Vihuela de arco con ligeras escotaduras en los costados, varilla-cordal y cuatro cuerdas. No se ven los restantes elementos. La tañe un juglar con un arco curvo, colocando el instrumento en la mano derecha y sosteniendo el arco con la izquierda. I. V.

Inicial de una página miniada de una Biblia en pergamino. Biblioteca de la Universidad, vol. 375. Vihuela de arco con ligeras escotaduras en los costados, dos oídos en forma de C, mástil corto, clavijero octogonal (tipo f 1),

tres cuerdas y cordal triangular. Está apoyada en el suelo junto al rey David, que tañe el arpa. I. V.

Zaragoza

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre tabla del Retablo de la Iglesia parroquial de Villarroya del Campo, del Maestro de Riglos (estilo hispanoflamenco). Vihuela de arco con marcadas escotaduras en forma de C, mástil muy largo, clavijero circular (tipo a) y varilla-cordal. No se aprecian otros elementos porque la pintura está muy oscura. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos" (con el escudo del arzobispo Dalmau de Mur). Pintura sobre tabla, del Maestro de Llanaja (estilo gótico internacional). Museo de Bellas Artes. Procede de Albalate del Arzobispo. (Teruel). Vihuela de arco con marcadas escotaduras en forma de C, mástil con batidor, clavijero circular (tipo a), varilla-cordal y dos oídos en forma de C. No se apreciaba el número de cuerdas. La tañe un ángel con un arco curvo. I. V.

"La Virgen y el Niño". Miniatura de un Libro de Horas. Biblioteca del Seminario de S. Carlos. Fídula-laúd con la caja piriforme, que se prolonga por el mástil, clavijero en ángulo recto con clavijas laterales, rosetón, cordal trapezoidal y cuatro cuerdas. La tañe un ángel con un arco de mango (fig. 155). Tomado de J. SUBIRA, op. cit. pág. 103.

"San Martín enfermo". Predella del retablo de S. Martín de Martín Bernat (estilo hispanoflamenco). Colegiata de Daroca. Vihuela de arco con costados rectos, mástil con batidor, clavijero curvado (no llega a tener la forma de hoz, pero la inicia) con clavijas laterales, cordal trapezoidal, dos oídos en forma de C y tres cuerdas. La tañe un ángel con un arco de mango (fig. 125). I.V.

Francia

"El festín de Herodes". Fragmento del políptico de la vida de S. Juan Bautista. Museo de las Artes Decorativas. París. Vihuela de arco con escotaduras en los costados, mástil no muy largo y clavijero romboidal (tipo c) con tres clavijas, el mismo número de cuerdas, dos oídos en forma de C con la parte cóncava hacia fuera y cordal rectangular. La tañe un juglar con un largo arco casi recto. Tomado de J. DUFONT-C. GNUDI, Les grandes siècles de la Peinture. La peinture gothique, Skira, 1954.

Inglaterra

Orla de una página miniada del Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo, iluminado por Leonardo Crespí (estilo gótico internacional, 1ª mitad del s.XV). Museo Británico (ms. Add. 28962). Londres. Vihuela de arco muy primitiva, con grandes escotaduras unidas en arista viva, un mango muy corto y clavijero circular (tipo a). La tañe un centauro con un arco curvo. Tomado de J. DOMINGUEZ BORDONA, Miniatura española en "Ars Hispaniae" XVIII, Ed. Plus Ultra, Madrid 1962, lám. VI y pág. 173.

Bélgica

"La Virgen y el Niño". Pintura catalana de estilo italo gótico de principios del s.XV. Museos Reales de Bellas Artes. Bruselas. Vihuela de arco muy original, con caja chata asimétrica, mango en un extremo de la misma, clavijero en forma de hoz, cordal en forma de bala, puente y cuatro cuerdas. La forma de su caja recuerda un trapezio invertido, prolongándose el mango por la base mayor. La tañe un ángel en la posición oriental con un arco curvo (fig. 274). Tomado de BRAGARD et DE HEN, Instrumentos de música, Ed. Daimon, Barcelona 1976, lám. II - 15.

Estados Unidos

"Salomé bailando ante Herodes". Pintura al temple sobre tabla, del Maestro de Quiteria. Museo Metropolitano de Nueva York. Vihuela de arco con el contorno entallado, mástil largo, clavijero octogonal con los lados curvos (tipo f 2) con seis clavijas, varilla-cordal, dos oídos en forma de C y otros formando un círculo y una flor. Posee seis cuerdas. La tañe Salomé con un arco curvo (fig. 126). I. V.

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla de Pedro Nicolau (estilo gótico internacional). Museo de Cleveland. Vihuela de arco con escotaduras en los costados, dos oídos en forma de C, varilla-cordal y cuatro cuerdas. Sólo se ve parte de la caja. La tañe un ángel. I.V.

N O T A S

1. J. CORONINAS, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana. Ed. Gredos, Madrid 1974, art. vihuela.
2. La mayor parte de estas teorías están contenidas en CORONINAS, op. cit. y serán expuestas en primer lugar para terminar con las citadas por otros autores.
3. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, Separata de "Miscellanea Barcinonensia" XXI-XXII, Barcelona 1969, pág. 60
4. J.M. LAMAÑA, op. cit. pág. 60; PENA Y ANGLES, Diccionario de la Música LABOR, Barcelona, 1954, art. fídula; J. MONTAGU, The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments, David & Charles, London 1977, pág. 23
5. R. BRAGARD y F.J. DE HEN, Instrumentos de música, Ed. Daimón, Manuel Tamayo, Barcelona 1976, pág. 47. Estos autores indican que el término francés "vièle" procede del latín "fidicula" que en época medieval determinó la palabra "fídula". Pero esto es un error, pues este término no es latino. No aparece en ningún diccionario de época clásica. Tampoco es del latín medieval, pues DU CANGE no lo cita en su "Glossarium mediae et infimae latinitatis". Por el contrario, está documentado por primera vez en una fuente germánica del s.IX, concretamente en la obra de Ottfried "De Música coeleste" (v.23, 395) Cfr. H. PANUM, Stringed Instruments of the Middle Ages, Reeves, London 1940, pág. 399

6. DU CANGE, Glossarium mediae et infimae latinitatis, Lutetiae 1678, art. fidella.
7. C. SACHS, Historia Universal de los instrumentos musicales, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1947, pág. 262
8. Se explica por medio de una de las leyes de la mutación consonántica propugnada por el lingüista Grimm: la p-in doeuropea pasó a f- en las lenguas germánicas y se mantuvo como p- en el griego y latín y por consiguiente en las lenguas romances. Así "pater" (latín), Πάτερ (griego), padre (castellano), père (francés), father (inglés) y fadir (noruego y antiguo germánico) Cfr. Bertil MALM - BERG, Los nuevos caminos de la lingüística, Ed. S.XXI, Madrid, 1975, pág. 9
9. M. PINCHERLE, Les instruments du quatuor, P.U.F. París, 1959, pág. 15
10. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia" XXXIX, Barcelona, 1975, pág. 76
11. C. SACHS, op. cit. pág. 263
12. DIAGRAM GROUP, Musical instruments of the world, Paddington Press, London, 1976, pág. 206, fig. 4
13. M. MENTRE, Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media. Institución "Fr. Bernardino de Sahagún" Patronato "José María Quadrado" C.S.I.C. León, 1976, págs 139 y 149
14. En H. NICKEL, Beitrag zur Entwicklung der gitarra in Europa, Haimhausen, 1972, abb. 34

15. S. MARCUSE, A Survey of Musical Instruments, Newton Abbot, London, 1975, pág. 471
16. C. SACHS, op. cit. pág. 263
17. S. MARCUSE, op. cit. pág. 471
18. J. MONTAGU, op. cit. pág. 17, habla de St.Germain-des-Prés, como lugar de su procedencia y J.M. LAFANA, 'Los instrumentos musicales en la España medieval, "Miscellanea Barcinonensia" XXXIII, Barcelona, 1972, fig. 2, dice que es catalán. C. SACHS, op. cit. lám.XV a, no especifica su origen.
19. J. MONTAGU, op. cit. pág. 31
20. M. MENTRE, op. cit. págs. 36 y 123
21. M.C. DIAZ y DIAZ, La tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis, en "Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana" I, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pág. 173
22. J. YARZA, Arte y Arquitectura en España 500 - 1250, Ed. Cátedra, Madrid, 1979, pág. 196 yss.
23. M. MENTRE, op. cit. pág. 161
24. J. MONTAGU, op. cit. lám. 5
25. J.M. LAFANA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op. cit. pág. 60
26. H. PANUM, op. cit. pág. 371 y fig. 310

27. H. PANUM, op. cit. pág. 370
28. H. PANUM, op. cit. págs. 380 y 381
29. S. MARCUSE, op. cit. pág. 472
30. H. PANUM, op. cit. figs. 325 y ss.
31. Hunterian 229. Cfr. J. MONTAGU, op. cit. pág. 19
32. H. PANUM, op. cit. pág. 378
33. Ibid. pág. 372
34. C. SACHS, op. cit. pág. 264
35. H. PANUM, op. cit. fig. 327 en la pág. 383
36. Ibid. fig. 331 en la pág. 386
37. C. SACHS, op. cit. pág. 264
38. "Nam viella potest temperari triplex: Ipsa enim habet et habere debet cordas quinque. Et tunc primo modo sic temperatur, ut scilicet prima corda faciat D, secunda Γ , tertia G in gravibus, quarta et quinta ambae unisonae d constituent in acutis. Et tunc conscedere poterit a gamma ut usque ad α duplicatum hoc modo. Diximus enim quod secunda corda per se facit Γ ; per applicationem autem indices faciet A; medii B; medici C in gravibus. Prima, quae bordonus est aliarum, D solum facit; quae quidem, eo quod extra corpus viellae, id est a latere, affixa sit, applicationes digitorum evadit. Unde claves duas quas obmittit, scilicet E et F, quarta et quinta corde in dupla suplebunt, tertia corda per se facit G, per applicationem indicis facit a, medii retorti b; ejus-

-dem, sed cadentis naturaliter, \flat ; medici o acutum. Quarta vero et quinta per se faciunt d acutum; per applicationem indicis e; medii f; medici g; per applicationem autem auricularis \sharp duplicatum. Et talis viella, ut prius patuit, vim modorum omnium comprehendit.

Et hic modus primus temperandi viellas! Cfr. Charles COUSSEMAKER, Scriptorum de Musica medii aevi, I, Paris, 1864, pág. 153

39. "Alius necessarius est propter laycos et omnes alios cantus, maxime irregulares qui frequenter per totam manum discurrere volunt; et tunc necessarium est ut omnes quinque corde ipsius vielle corpori, solido affigantur, nulla- que a latere, ut applicationem digitorum queant recipere, sic tamen sint disposite secundum sonum, ut easdem claves per se constituent quas modo primo. El prima corda, secunda, tertia et quarta, sed non quinta, quae non unisona cum quarta, sed sesquitercia fieri dicitur, id est in g collocata superacuto. Et tunc dicta corda quinta per applicationem indicis faciet \sharp ; medii retorti \flat ; eiusdem, sed naturaliter cadentis, alius \flat ; per applicationem medici \sharp ; per applicationem vero auricularis \flat ."

De reliquis cordis sicut prius. Cfr. Ch. COUSSEMAKER op. cit. pág. 153

40. C. SACHS, op. cit. pág. 264; S. MARCUSE, op. cit. pág. 473
Th. GEROLD, La Musique au Moyen Age, Paris, 1932, pág. 382
y Histoire de la Musique: des origines à la fin du XIV^e siècle, Paris, 1936, pág. 409
41. H. PANUN, op. cit. pág. 388

42. "Tertius modus oppositus primo, eo scilicet quod prima et secunda corda facit F, tertia D, quarta et quinta c; et in hoc quoque modo tertio voces mediae inveniuntur modo superius prenotato. Quibus insus et memorie commendatis totam artem viellandi habere poterit, arte usui applicata" Cfr. Ch. COUSSEMAKER, op. cit. pág. 153
43. R. BRAGARD y F.J. DE HEN, Les instruments de musique dans l'Art et l'Histoire, Bruselas, 1967, pág. 48
44. Th. GEROLD, La Musique au Moyen Age, op. cit. pág. 382
45. Citado por H. PANUM, op. cit. pág. 389
46. S. MARCUSE, op. cit. pág. 473
47. H. PANUM, op. cit. figs. 334 y 335 en págs. 386 y 387
48. J.M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia" XXXIX, Barcelona, 1975, pág. 87
49. Versos 603 y 604. En Th. GEROLD, Histoire de la Musique: des origines à la fin du XIV^e siècle, op.cit. pág. 400; H. PANUM, op. cit. pág. 401
50. H. PANUM, op. cit. pág. 403
51. Th. GEROLD, Histoire de la Musique... op. cit. pág. 400
52. Ibid.
53. H. PANUM, op. cit. pág. 401, 403 y 404; Th. GEROLD, La Musique au Moyen Age, op. cit. pág. 371
54. Th. GEROLD, La Musique au Moyen Age, op. cit. pág. 372; E. TRAVERS, Les instruments de Musique au quatorzième siècle d'après Guillaume de Machaut, París, 1882, pág. 8 y 9

55. H.C. GOMEZ MUNTANE, La Música en la casa real catalano-aragonesa I, Ed. Antoni Bosch, Barcelona, 1979, pág. 19
56. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en la España Medieval, "Miscellanea Barcinonensia" XXXV, Barcelona, 1973 pág. 53
57. Puede verse "pénola" en el Códice Gayoso, mientras que el de Salamanca presenta "pendola". Asimismo varía la grafía de "vihuela" que en la estrofa 1203 y en la 1490 del Códice de Salamanca presenta "bihuela", mientras que en la 1205 del mismo Códice aparece "vihuela" y en la 1229 del Códice Gayoso "vyyuela".
58. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en la España Medieval, op. cit. pág. 47
59. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op. cit. pág. 60
60. A. SALAZAR, La Música en la sociedad europea I, Méjico, 1942, pág. 374
61. "Roman de Renard", Ed. Martín, I, v.2860. Tomado de Th. GEROLD, La Musique au Moyen Age, op. cit. pág. 383
62. Poema de Moniot de París, Tomado de H. PANUM, op. cit. pág. 403
63. Th. GEROLD, La Musique au Moyen Age, op. cit. pág. 383
64. H. PANUM, op. cit. pág. 404
65. R. MENENDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1924, pág. 72

66. G. THIBAUT y otros, Los Instrumentos en Europa Occidental en La Música, Los hombres, los instrumentos, las obras, dirigida por N. DUFOURCQ, Ed. Planeta, Barcelona, 1976, vol. I, pág. 70 y 72
67. Th. GEROLD, La Musique au Moyen Age, op. cit. pág. 383
68. Ibid. pág. 384
69. H. PANUM, op. cit. pág. 404
70. "Et adhuc inter omnia instrumenta chordosa visa a nobis viella videtur praevalere,... ita viella in se virtualiter alia continet instrumenta..." en J. WOLF, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, I, 1899, pág. 96. Tomado de F.J. LEON TELLO, Estudios de Historia de la Teoría Musical, C.S.I.C. Madrid, 1962, pág. 151
71. H. PANUM, op. cit. pág. 404
72. A. SALAZAR, op. cit. pág. 382
73. M.C. GÓMEZ MUNTANE, op. cit. págs. 182 y 183
74. R. MENÉNDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y juglares, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, págs. 93, y 94
75. M.G. MUNTANE, op. cit. págs. 49, 52, 54, 55 y 68
76. J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona, op. cit. pág. 57
77. M.C. GÓMEZ MUNTANE, op. cit. pág. 179
78. Ibid. pág. 188

79. H. ANGLES, Historia de la Música medieval en Navarra, Diputación fotal de Navarra, Pamplona, 1970, págs. 225, 289 y 297; H.C. GOMEZ MUNTANE, op. cit. pág. 55
80. H. ANGLES, op. cit. pág. 268
81. R. MENENDEZ PIDAL, op. cit. pág. 87
82. H.C. GOMEZ MUNTANE, op. cit. pág. 68
83. R. MENENDEZ PIDAL, op. cit. pág. 71; H. ANGLES, op. cit. pág. 311
84. H. ANGLES, op. cit. pág. 226
85. J. RIBERA, Las Cantigas de Sta. María, Madrid, 1922, pág. 147
86. H. ANGLES, La Música de las Cantigas de Sta. María del rey Alfonso el Sabio, vol. III, 2ª parte, Barcelona, 1943, pág. 453
87. A. SALAZAR, La Música de España I, Espasa-Calpe, Madrid 1972, pág. 125 y ss.

1108-

CAPITULO XIII

Aportaciones para un estudio de simbología instrumental.

En este capítulo tratamos de esbozar brevemente algunas ideas sobre simbología instrumental.

La implantación victoriosa del Cristianismo sobre los restos del mundo antiguo constituye un acontecimiento histórico capital que ha influido en la concepción de la música y de su práctica instrumental. Desde un principio la Iglesia se mostró muy severa con la música y sus instrumentos, prohibiéndolos en muchos casos o limitando su ejecución en otros. La razón era bien sencilla. En el mundo romano, y sobre todo en el Bajo Imperio, música y licencia estaban íntimamente unidas, ya sea en los banquetes o en el anfiteatro. Algunos instrumentos, especialmente la "tibia" simbolizaban desde mucho tiempo atrás el libertinaje. Por lo tanto, no se podían aceptar en las ceremonias de culto, e incluso algunos monarcas llegaron a la exageración al prohibirlos en su corte, como es el caso del rey godo Teodorico II (453-466). Este hecho se comprueba en una carta del obispo de Clermont, Sidonio Apolinario, que incluimos en el Apéndice, pág. I. Este poeta alaba las virtudes del monarca al desear que de su corte de Tolosa el uso de los instrumentos musicales que estaban contaminados de paganismo.

Sin embargo, muchos obispos de origen oriental poseían una gran cultura griega, por lo que les eran familiares las ideas que sobre la música, como método ideal de educación, tenían Platón, Aristóteles y más tarde Plotino. Estos escritores asimilan buena parte de la ética musical pagana y así le oímos decir a San Juan Crisóstomo:

-mo: "Nada eleva el alma, ni le da alas, ni le libera de las cosas terrenas tanto como el canto divino, en el cual el ritmo y la melodía forman una verdadera sinfonía (1). Naturalmente, San Juan Crisóstomo se refiere aquí a un canto de tipo diatónico y silábico, porque el empleo de la música cromática y melismática producía diversos efectos perniciosos en el alma del creyente.

En lo concerniente a la música instrumental, los Padres de la Iglesia son mucho más severos. San Jerónimo estima que todos los instrumentos son malos y en una carta a un cristiano le recomienda que no los escuche, incluso que ignore los fines para los que fueron contruidos la "tibia", la "lira" y la "cítara". Para explicar las referencias que sobre los instrumentos tienen los Salmos recurren a un complicado simbolismo. San Agustín, en las "Enarrationes in Psalmos LXXX" y al explicar las diferencias entre el "psalterium" y la "cithara", alude a lo que ya había dicho sobre ellos en su Comentario al salmo LVI y añade: "El primero (el "psalterium") tiene, en su parte superior, una tabla cóncava en donde cantan las cuerdas, y es en la parte baja donde son golpeadas, para resonar en lo alto. En la "cithara" por el contrario, esta misma tabla cóncava ocupa la parte inferior. Así la primera proviene del cielo y la segunda de la tierra" (2). Anteriormente Orígenes había hablado del significado de los instrumentos del salmo CL: "La "cítara" es el alma activa que vibra a las órdenes de Cristo; el tamboril es la mortificación de la concupis

-cencia por su propia dignidad. El coro es el concierto de las almas razonables diciendo las mismas cosas y de las que están excluidas las cismáticas. Las cuerdas son la consonancia de la voz de las virtudes; el órgano es la Iglesia de Dios, que comprende las almas contemplativas y las almas activas" (3). Otras veces, los escritores sagrados oponen los instrumentos de cuerda a los de viento, representados los primeros por la "cithara" y los segundos por el órgano, como ocurre con San Atanasio (In Psalmos CL") o con San Gregorio. Este último dice: "Puesto que el órgano resuena por sus tubos y la "cithara" por sus cuerdas, la "cithara" puede designar la acción honesta y el órgano la Santa Predicación" (4).

Por lo tanto, cuando estos autores tratan de los instrumentos musicales no es para dar a conocer sus detalles técnicos o sus recursos, sino para hacer comprender más fácilmente algún principio dogmático. Están más preocupados por edificar que por instruir.

Es bien sabida la influencia enorme que los escritos de los Santos Padres ejercieron en el pensamiento medieval cristiano, influencia que se dejó sentir, en cierto modo, en la iconografía instrumental. Citamos el caso más patente que hemos encontrado: el de los salterios triangulares y cuadrangulares, llamados "latinos" por algunos autores, ya que nadan tienen que ver con los salterios islámicos. En algunas portadas de nuestras iglesias y catedrales, como el Pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense, la Portada del Cordero de San

Isidoro de León, la de la iglesia del monasterio de San Lorenzo de Carboeiro, o la portada occidental de la Collegiata de Toro, hay unos salterios triangulares con diez cuerdas que nada tienen que ver con la realidad, según explicamos en el capítulo VI, y que son fruto de una falsa interpretación por parte de los artistas de los siglos X al XIII de los textos de los escritores religiosos de los siglos IV y V. Ya hemos visto, la descripción que del "Psalterium" hace San Agustín: un instrumento de cuerdas con la caja de resonancia en la parte superior. A esta definición, otros escritores posteriores, como Casiodoro (Exp. in Psalmos LXI), San Isidoro (Etimología, Libro III, cap. XXII) y Eucherius de Lyon (Instructionum ad Salonium, libri duo), añaden que tenía la forma de la letra griega Δ . Estos autores se refieren sin duda al arpa vertical angular, pero cuando unos siglos más tarde se había perdido el conocimiento de ésta y los artistas tratan de plasmar lo dicho por aquéllos, lo hacen de un modo inexacto y confuso, colocando en manos de ancianos del Apocalipsis o del rey David un instrumento semejante a la rota, que por su forma simbolizaba la Stma. Trinidad y el número diez de sus cuerdas remitía a los diez mandamientos. Esto se aprecia en un comentario que Notker Balbulus, monje de Saint-Gall en el siglo XII, hizo sobre este instrumento. Se quejaba de que los juglares hubieran transformado el antiguo salterio triangular de diez cuerdas, cambiándole su mística forma, añadiéndole más cuerdas y dándole el nombre bárbaro de "rota" (5).

Lo mismo ocurre con los salterios cuadrangulares,

que son descritos por San Jerónimo con cuatro esquinas, símbolo de los cuatro evangelistas, y con diez cuerdas, símbolo de los diez mandamientos (6). De este tipo sólo encontramos en España dos representaciones: en un capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca y en un canecillo de la Iglesia de los Santos Cosme y Damián de Bárcena de Pie de Concha (Santander). Estas imágenes se adaptan fielmente a lo dicho por San Jerónimo, al igual que un dibujo de una miniatura en un manuscrito francés del siglo IX, conservado en Boulogne-sur-Mer, donde se ve un salterio cuadrado con la caja de resonancia en la parte superior y diez cuerdas. Sobre él un texto dice: "Hic est David, Filius Jesse, tenens Psalterium in manibus suis, haec est Forma Psalterii". Semerjantes imágenes y expresiones se observan en el famoso manuscrito de San Blas, reproducido por Gerbertus en su "De Cantu et musica sacra", donde están pintados los dos tipos de salterio (7).

Si exceptuamos este tipo de salterio que, según creemos, nada tiene que ver con la realidad, los restantes instrumentos plasmados en el periodo medieval corresponden a los del instrumentario coetáneo, aunque dentro de cada tipo existen algunos modelos un tanto fantásticos, debido a la imaginación o ignorancia de los artistas a la hora de representarlos.

En la plena Edad Media, y como fruto de la postura negativa de la Iglesia ante los instrumentos musicales, el tipo de escenas que contienen representaciones organográficas es muy escaso. Se limita a aquellos pa-

-sajes del Apocalipsis que los nombra , al pasaje de la adoración de la estatua de Nabucodonosor del Libro de Daniel (3,5) y a diversas escenas de la vida del rey David. Los artistas aprovechan estos temas para mostrarnos el instrumentario contemporáneo. Este aparece por primera vez en los diversos códices que ilustran los "Comentarios al Apocalipsis" de Beato de Liébana. En ellos vemos que los cordófonos están en manos de los ancianos y de los santos o "elegidos", como expresión de la alegría celestial y adoración al Altísimo, mientras que los aerófonos, especialmente las trompas y trompetas, son utilizados por ángeles con fines prácticos, como anuncio de las plagas y catástrofes que han de sobrevenir al fin de los tiempos o como llamada escatológica de la resurrección de los muertos y Juicio Final. Este tipo de cordófono reproducido en cada códice varía con la época y muchas veces es exhibido solamente, sin que sus intérpretes hagan además de tocarlo. Todos son cordófonos, porque responden a la traducción del término latino "cithara" que aparece en los pasajes apocalípticos.

En el siglo XII las escenas apocalípticas se traducen en piedra y la visión de los veinticuatro ancianos sentados en sus tronos ante Cristo en majestad se repite insistentemente en los grandes pórticos de las iglesias y catedrales. Los atributos que portan estos ancianos son un frasco de perfume y un instrumento musical, que sigue siendo un cordófono. Réau (8) constata que la imaginación del visionario del Apocalipsis es

poco visual, ya que es imposible concebir que sólo con dos manos se pueda tañer un instrumento y sostener la redoma de perfume, símbolo de las oraciones de los santos. Esto es cierto, pero casi siempre los instrumentos son meramente mostrados, aunque hay excepciones como la del Pórtico de la Gloria, en el que los ancianos están en pleno concierto instrumental. En los pórticos de la 2ª mitad del siglo XII y 1ª mitad del siglo XIII se destaca en lugar preferente el "organistrum", como expresión de la nueva técnica de composición musical que por entonces se estaba desarrollando: la polifonía. En el siglo XIII, y dentro aún de la misma escena de los ancianos del Apocalipsis, vemos aparecer aerófonos, primero tímidamente como la doble flauta del Pórtico del Paraíso de la Catedral orensana y más tarde, en la 2ª mitad del siglo, en mayor número, con preferencia de los órganos, las gaitas, las flautas y los albogues. Así se observa en el pórtico occidental de la Colegiata de Toro y en la Portada del Sarmental de la Catedral burgalesa. La interpretación de este pasaje apocalíptico deja ya mayor libertad a los artistas.

En la baja Edad Media los instrumentos aparecen en manos de ángeles en escenas de glorificación de la Virgen, principalmente, tales como la "Asunción" o la "Coronación". Otras veces, el tema es "La Virgen con el Niño" entronizada y rodeada de ángeles. Aunque las muestras organográficas son mucho más variadas, siguen los cordófonos en primacía, quizás porque para el hombre medieval eran los más perfectos y, por tanto, los más dignos de

acompañar a los personajes divinos.

En todos estos temas de tipo religioso el instrumento es signo evidente de la alegría celestial, de la armonía y de la justicia. Pero, junto a estas escenas de carácter sagrado, los instrumentos aparecen en otras marcadamente profanas. Aunque el relato de "la danza de Salomé" sea bíblico, los instrumentos empleados en esta danza tienen otro significado, pues expresan el desenfreno de las pasiones de los personajes. Este asunto se trata en algunos capiteles de los templos de los siglos XII y XIII y más tarde se ve en la pintura. Aquí normalmente la escena tiene un carácter cortesano, con ministriles bien ataviados tañendo diversos instrumentos, entre los que sobresalen las chirimías y bombardas.

En ocasiones, la música instrumental hacía alusión a la lujuria, como se observa en algunos capiteles del claustro de Santa María de l'Estany en una escena de un músico y una bailarina. Otras veces un asno tocando un laúd simboliza la Pereza Espiritual (9). En las misericordias de los coros de las catedrales existen también muchas muestras de la música como expresión de vicio o pecado.

Por consiguiente, el carácter de la música instrumental en la iconografía medieval española era polivalente.

N O T A S

1. A. ROBERTSON y D. STEVENS, Historia General de la Música, I, Ed. Itsmo, Madrid 1972, pág. 227
2. J. PERROT, L'orgue. De ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle, Paris 1965, pág. 186
3. Ibid., pág. 187
4. Ibid.
5. DU CANGE, Glossarium mediae et infimae latinitatis, Lutetiae 1678
6. H. PANUH, Stringed Instruments of the Middle Ages, Reeves, London 1940, pág. 165
7. Ibid., fig. 143, 144 y 145
8. L. REAU, Iconographie de l'art chrétien, II, P.U.F. Paris 1957, pág. 691
9. S. SEBASTIAN LOPEZ, Mensaje del arte medieval, Departamento de Historia del Arte de las Universidades de Córdoba y Valencia, Córdoba 1978, pág. 87

///

CONCLUSIONES

El estudio de los cordófonos en la España medieval se puede dividir en dos períodos claramente definidos, teniendo en cuenta las fuentes de que disponemos: alta Edad Media (S.V al S.X) por una parte, y plena (S.X al S.XIII) y baja (S.XIV y S.XV) Edad Media, por la otra.

En la primera etapa no existen muestras iconográficas, si exceptuamos un laúd de largo mástil pintado en la iglesia asturiana de S. Miguel de Lillo (S.IX). Por ello, nuestro estudio se basa en los testimonios literarios aportados por escritores de saber enciclopédico, como S. Isidoro de Sevilla, o por poetas anónimos visigodos y mozárabes. Todos ellos hacen referencia a instrumentos de la Antigüedad clásica, cuya pervivencia parece incuestionable. S. Isidoro, además, recoge citas musicales de escritores latinos anteriores y nos ofrece el primer nombre de un cordófono propiamente europeo y medieval: la "cithara barbarica", que señala al arpa de las Islas Británicas, provista ya de columna y con la caja de resonancia en la parte inferior.

En la segunda etapa las fuentes iconográficas son numerosísimas, complementándose con los también numerosos escritos, tanto literarios como históricos, que ya a partir del S.XII comienzan a expresarse en lengua romance. En este período constatamos como dato curioso, y en lo que concierne a las muestras instrumentales de las fuentes plásticas, un predominio de representaciones en miniaturas en los siglos X y XI; en la escultura, en los siglos XII y XIII; y en la pintura, en los siglos XIV y XV. Por ello, se puede afirmar que para obtener una pano

rámica del instrumentario musical de cada uno de estos períodos, es suficiente contemplar las muestras ofrecidas por cada una de estas manifestaciones plásticas, sin que esto signifique, ni mucho menos, una delimitación tajante, puesto que existen excepciones, valiosísimas muchas de ellas, tales como las miniaturas de los códices de las "Cantigas de Santa María" de Alfonso X el Sabio, en el si glo XIII, o las esculturas de la Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo, del siglo XV.

En esta segunda etapa, y en cuanto al instrumentario medieval se refiere, se distinguen dos períodos: el prime ro abarca desde el S.X hasta el S.XIII, considerándose un período de formación, y el segundo comprende los siglos XIV y XV, época en la que se fijan ciertos tipos instru- mentales. Si nos referimos solamente a los cordófonos, ob jeto primordial de nuestro trabajo, veremos que los prove nientes de la Antigüedad clásica, como cítaras y liras, desaparecen casi por completo de nuestro país, aunque no sus nombres, para dar paso a cordófonos orientales, que son introducidos por los musulmanes en nuestra península. Si exceptuamos el arpa, la rota "tipo arpa-cítara", el mo nocordio y la cinfonía, que nos llegan de Europa, los reg tantes cordófonos tienen un origen oriental de triple pro cedencia: del Imperio bizantino, como la "lyra"; del ám- bito árabe, como el laúd con cordal frontal o el salterio tipo "qanum"; y de una zona del Asia central, como el sal terio tipo "santir" o algunas fídulas de clavijero plano. En realidad, se puede considerar a los árabes como a los autores del mayor trasvase instrumental de la historia mu

sical, ya que al comenzar la época renacentista encontramos en Europa un instrumentario casi exclusivamente de origen oriental. En España los cordófonos de esta procedencia se perfeccionan con la acción de los musulmanes o sin ella, y de aquí pasan a Europa, unas veces inmediatamente y otras después de un largo período.

Durante los siglos IX y X tiene lugar la entrada de los primeros cordófonos orientales en la península ibérica, es la etapa en la que llega el laúd con cordal frontal, el laúd de largo mástil norteafricano, el laúd corto, la "lyra" bizantina y la fídula del Cáucaso o Georgia. Curiosamente, el primero no fue asimilado por la población hispana hasta tres siglos más tarde. El estudio de esta fase formativa de nuestro bagaje organográfico medieval se puede realizar, casi exclusivamente, a través de las numerosas representaciones que ofrecen los diversos códices de los Beatos. Estos manuscritos, cronológicamente escalonados en cuatro siglos, reproducen con gran fidelidad gran cantidad de cordófonos. Resulta curioso observar como la mayor parte de estos instrumentos de origen oriental están plasmados en los manuscritos apocalípticos pertenecientes al estilo mozárabe, lo que confirma las múltiples influencias que recibieron los pintores mozárabes al confeccionar sus obras. Así, nos encontramos con instrumentos procedentes del mundo bizantino, como la giga o "lyra" griega de los Beatos de El Escorial, de Gerona o de Turín; del área de Asia Menor (Cáucaso y Georgia), como la fídula del Beato de la Biblioteca Nacional de Madrid, vit. 14-I; del Próximo

Oriente, como el laúd corto o "qopuz" de los códices de Magius (Pierpont Morgan Library, ms. 644) y de Turín; y del norte de Africa, como los laúdes de largo mástil del Beato de Magius y de todos aquellos códices relacionados con él, como el de Valcavado, de Seo de Urgel, de Gerona, de Fernando I y de Sto. Domingo de Silos. Por el contrario, los instrumentos representados en los códices románicos y góticos provienen de Europa. Así, las arpas del Beato de Burgo de Osma o los tipos de fídulas de los Beatos de Saint-Sever, de la Real Academia de la Historia o de S. Andrés de Arroyo. Pero el dato más significativo que aportan los códices apocalípticos en el campo instrumental es la aplicación del arco a ciertos cordófonos de procedencia asiática, del Cáucaso concretamente, como ocurre en el Beato de la Biblioteca Nacional, vit. 14-I (S.X). Es la primera vez que aparece el arco en el occidente europeo, simultáneamente con citas literarias de Bizancio y Oriente Medio. Con toda seguridad España exportó este accesorio instrumental a Europa. Con él habrían de revolucionarse las técnicas de los cordófonos, ya que los sonidos cortos fueron sustituidos por los de larga duración y ligados, efecto que anteriormente sólo conseguía el órgano. No obstante, en la península ibérica, al igual que en los países mediterráneos, la técnica del punteo se siguió utilizando, incluso con preferencia frente a la de fricción, según puede comprobarse en los Beatos de la Real Academia de la Historia o en el de El Escorial.

La segunda fase de introducción de cordófonos orientales tiene lugar en el S.XII. Ahora nos llegan las cita-

ras o salterios islámicos, como el "qanun" egipcio y el "santir" persa, la "guitarra" o cedra, especie de laúd de largo mástil y el "rabé morisco". Con ellos se configura nuestro instrumentario medieval. Además, por estas mismas fechas el laúd con cordal frontal se asimila, la mandora adopta nueva forma, con un clavijero en forma de hoz, rosetón central y varilla-cordal como la del laúd, y aparece un nuevo cordófono frotado: el rabel, instrumento híbrido con elementos de la "lyra" bizantina, la mandora y el "rabé morisco". Con la introducción de estos cordófonos en la vida musical hispánica, desaparecen otros anteriores, como la "lyra" bizantina, de la que apenas quedan vestigios de su forma original más allá del siglo XIII -este cordófono se transformó en fídula oval-, o los laúdes de largo mástil norteafricanos.

Al mismo tiempo arraigan en nuestras prácticas instrumentales los cordófonos de origen europeo, como el arpa procedente de las Islas Británicas; las fídulas turques-tánicas en forma de pala, que ya estaban presentes en la miniatura europea de los siglos IX y X; o la chifonía, que alcanza entonces una gran importancia a causa de sus posibilidades polifónicas.

Todos estos cambios e innovaciones pueden seguirse en las fachadas de nuestras iglesias y catedrales, como el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, el Pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense, los pórticos septentrional y occidental de la Colegiata de Toro, el de la iglesia de Sto. Domingo de Soria, el del monasterio de S. Lorenzo de Carboeiro, la Portada del Sarmental de la Cate

dral de Burgos y las de la Catedral de León, entre otras muchas. Además de las composiciones escultóricas monumentales existen tallas en ménsulas, capiteles y canecillos que nos ilustran sobre este mismo tema. Pero ya en la segunda mitad del S.XIII, los códices alfonsíes nos ofrecen un testimonio de gran valor para el conocimiento de los cordófonos, no sólo de origen oriental, sino también europeos. Tanto el "Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas" (código T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial), como los dos códices de "Las Cantigas de Santa María", el T I 1 y el b I 2, son buena prueba del cosmopolitismo musical de la corte sevillana de Alfonso X el Sabio.

Asimismo, en este período, siglos XII y XIII, se inicia en los poemas, tanto franceses como castellanos, la nomenclatura instrumental en lengua vulgar, pues hasta entonces los instrumentos conservaban sus nombres latinos. En esta primera etapa las denominaciones castellanas derivan de términos europeos o latinos. Entre los primeros se encuentra "rota", de origen celta, o "arpa", "giga" y "viola", de origen germánico; entre los segundos aparece "simphonía", "çedra" y "cítola". El único vocablo tomado de los árabes es "guitarra", que se asimila rápidamente, ya que hasta el S.XIV no se hacen propios los nombres de los cordófonos islámicos introducidos anteriormente.

Los siglos XIV y XV constituyen la etapa más rica del instrumentario medieval. En ella se fijan ciertos tipos de cordófonos que hasta entonces habían fluctuado entre modelos diversos. Así, el arpa se adapta al modelo

llamado "románico" y, más tarde, al "gótico"; el salterio toma la forma de "ala" o "media ala", que luego veremos en algunos instrumentos de teclado; el laúd se fija en el tipo europeo de caja almendrada; en la vihuela de arco se generaliza la forma entallada. Con todo ello se prepara el camino para el auge que alcanzará la música instrumental en el Renacimiento, época en la que se independizará de la música vocal, ya que será entonces cuando se cree para ella una literatura específica.

Uno de los mayores logros en el campo de los cordófonos en este período bajomedieval fue la creación de una serie de instrumentos "de tecla" que revolucionó toda la panorámica musical.

Además, en esta etapa se acentúa el lujo y la riqueza decorativa de muchos cordófonos, que no sólo debían producir placer al oírlos, sino también al contemplarlos. Esto se comprueba a través de la gran cantidad de pinturas que los presentan. En efecto, los pintores de este período, tanto los italogóticos y los del gótico internacional, como los hispanoflamencos, se deleitan en plasmar con todo detalle los diversos rasgos estructurales de los cordófonos y especialmente los decorativos, como los rosetones y las tallas de los clavijeros. En estas pinturas abundan los laúdes, las arpas, las mandoras, los salterios y las vihuelas de arco, principalmente.

Esta gran cantidad de material organográfico se complementa con la profusión de testimonios escritos sobre la práctica instrumental en la época, ofrecida por las fuentes literarias e históricas. A través de poemas, no-

velas, libros de caballerías, documentos reales, cartas, crónicas, etc., se observa la gran importancia que tenían los instrumentos musicales para el hombre medieval. Diríase que vivía inmerso en un mundo de sonido y que no concebía ninguna circunstancia de la vida en la que no hicieran acto de presencia los característicos timbres instrumentales, que daban color a todas sus acciones. Entre ellos, indudablemente, ocupaban un puesto relevante los de los cordófonos, que eran tenidos en gran estima.

Como resumen, se puede decir que el período comprendido entre el S.X y el S.XV fue decisivo para la expansión y desarrollo de los cordófonos; durante el mismo surgieron dos nuevas familias: los frotados y los de teclado, que abrirían un nuevo panorama a la música instrumental.

De la confrontación de las fuentes literarias con las históricas y de ambas, a su vez, con las plásticas, hemos obtenido los siguientes resultados:

Las fuentes históricas anteriores al S.XV no han aportado datos para el estudio de los cordófonos, ya que los cronistas se limitan a enumerar los aerófonos y membranófonos, obligados en todos los actos oficiales de la corte. De los catorce textos históricos del S.XV que presentamos, seis mencionan instrumentos de cuerda. Algunos, como la crónica de Lucas de Iranzo o la de Enrique IV, solamente hablan de un cordófono; la primera del "clauécimballo", la segunda, del laúd. Otros textos, por el contrario, tienen una larga relación, tal ocurre con el "Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan".

Las fuentes literarias, en cambio, se recrean en la enumeración de los cordófonos, sin menoscabo de los aerófonos, pero con destacada supremacía sobre ellos. A los instrumentos de percusión le conceden muy poco espacio los poetas, quizás por considerarlos poco musicales.

Las fuentes plásticas, por otra parte, presentan todos los tipos instrumentales, si bien son los cordófonos los más numerosos. Se puede decir, en líneas generales, que los plasmados en obras pictóricas son los más fielmente reproducidos; los modelados en la escultura, los más imperfectos; y los pintados en las miniaturas, los más fantásticos.

El número de instrumentos de cuerda representado en las artes plásticas aumenta con el paso de los siglos. Podemos constatar que de un solo cordófono que presenta el S.IX contamos 489 en el S.XV, pasando por 16 en el S.X, 36 en el S.XI, 140 en el S.XII, 143 en el S.XIII y 161 en el S.XIV.

De los 23 instrumentos de cuerdas que hemos estudiado, 3 carecen de imágenes en la plástica. Son el monocordio tonométrico, el dulcemelos y el claviórgano. Los restantes aparecen con diversa frecuencia. En los 986 cordófonos catalogados -a esta cifra hay que añadir, naturalmente, todos aquellos cordófonos iguales que se pueden ver en una misma obra de arte- la participación de cada uno de ellos en las obras de arte es muy diferente. Los más reproducidos son: el laúd con 189 imágenes, la vihuela de arco con 173, el arpa con 163 y el salterio con 118. Les siguen: la mandora con 74, la vihuela punteada

con 44, el rabel con 43, la giga con 42, el rabé morisco con 30, la cedra con 27, la cinfonía con 20, la rota con otras 20, la cítola con 11, la guitarra con 8, el clavicordio con 5, la baldosa con 4, el clavicémbalo con 3 y la lira y la cítara con 2 cada una. Estas cifras evidencian las preferencias de los artistas a la hora de re presentarlos.

1129-

ABREVIATURAS EMPLEADAS

A.F.A.L. Archivo Fotográfico del Departamento de Arte
de la Universidad de La Laguna

I.V. Archivo Fotográfico del Instituto de Arte
"Diego Velázquez" del Consejo Superior de
Investigaciones Científicas

1130-

BIBLIOGRAFIA

B I B L I O G R A F I A

ABBAD RIOS, F. "Las pinturas de la Iglesia de S. Esteban de Sos" en Archivò Español de Arte, T. 44, nº173, (1971).

AGRICOLA, Martín. Musica instrumentalis deutsch, Wittenberg, 1528; reimpresso por Breitkopf and Härtel, Leipzig, 1896.

AINAUD, J. Pinturas españolas románicas, ed. Rauter y la UNESCO, Barcelona, 1962.

ALBORG, J. L. Historia de la Literatura española, vol.I: "Edad Media y Renacimiento", ed. Gredos, Madrid 1972.

AMADES, J. "La cornamusa a Catalunya" en Revista Musical Catalana, Barcelona, 1932.

Amadís de Gaula, Libros de Caballerías. Biblioteca de Autores Españoles, T.XL, ed. Atlas, Madrid, 1963.

AMAT, J. C. Guitarra española y vándola..., Barcelona, 1586.

ANDERSON, O. The Bowed Harp: A Study in the History of Early Musical Instruments, W. Reeves, London, 1930.

ANGLES, H. El Códex Musical de las Huelgas, Barcelona, 1931.

ANGLES, H. La Música a Catalunya fins al segle XIII, Barcelona, 1935.

ANGLES, H. La Música española desde la Edad Media hasta nuestros días, Barcelona, 1941.

ANGLES, H. La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Don Alfonso el Sabio, Barcelona, 1943.

ANGLES, H. La Música en la Corte de Carlos V. "Monumentos de la Música Española" II, Barcelona, 1944.

ANGLES, H. Gloriosa contribución de España a la Historia de la Música universal, Instituto español de Musicología. Madrid, 1948.

ANGLES, H. La Música en la Corte de los Reyes Católicos, vol. I: Polifonía religiosa. Instituto español de Musicología, Barcelona, 1960².

ANGLES, H. Historia de la Música medieval en Navarra, Institución Príncipe de Viana. Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1970.

ANGLES, H. "Els cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya els segles XIV-XV" en Scheurleer-Gendenkboek, La Haya, 1925.

ANGLES, H. La Música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio. Discurso leído el día 28 de junio de 1943 en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. Madrid, 1943.

ANGLES, H. "La Música de las Cantigas del Rey Sabio" en Arbor, Madrid, 1944.

ANGLES, H. "España en la Historia de la Música Universal" en Arbor, núms. 33-34. Madrid, 1948.

ANGLES, H. "El Llibre Vermell de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV" en Anuario Musical, X, págs. 35-44, Madrid, 1955.

- ANGLES, H. "La Música en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo (1416-1458)", II, en Cuadernos de trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma. Roma, 1959.
- Aragón. Tierras de España. "Fundación Juan March", ed. Nogués, Madrid, 1977.
- ARCIPRESTE DE HITA. Libro de Buen Amor. Biblioteca de Autores Españoles. vol. LVII. Poetas castellanos anteriores al S.XV, ed. Hernando, Madrid, 1925.
- ARCIPRESTE DE HITA. Libro de Buen Amor, I, edición y notas por Julio Cejador y Frauca. Clásicos Castellanos. Madrid, 1913.
- ARMSTRONG, R. B. Musical Instruments; I: The Irish and the Highland Harps, Edinburgh, 1904; II: English and Irish Instruments, Edinburgh, 1908.
- ARNAULT DE ZWOLLE, Henri. Biblioteca Nacional. París, Ms. latino 7295. Publicado en latín y francés por G. le Cerf y E. R. Labande, Instruments de musique au XV^e siècle: les traités d'Henri Arnaut de Zwolle et de diverses anonymes, París, 1932; reimpresión Kassel, 1972.
- AUDSLEY, G. A. The Organ of the Twentieth Century..., New York, 1919.
- AZNARY GARCIA, F. Instrumentaria española... Madrid, 1880.
- BACHELIN, H. y CELLIER, A. L'Orgue. Ses éléments. Son histoire. Son esthétique, París, 1933.
- BACHMANN, W. Die Anfänge des Streichinstrumenten-Spiels,

Leipzig, 1966. The Origins of Bowing, Oxford University Press, 1969.

BAINES, A. Woodwind Instruments and their History, Faber and Faber, London, 1957. Musical Instruments Through the Ages, Penguin and Faber and Faber, London, 1966.

BALDELLO, F. "La Música en la casa de los Reyes de Aragón" en Anuario Musical, vol. XI, Barcelona, 1956.

BALDELLO, F. "Organos y organeros en Barcelona (S.XIII-S.XIX)" en Anuario Musical, vol. I, Barcelona, 1966; vol.IV, 1949; vol.XIV, 1959; vol.XXI, 1966.

BARBIERI, F. A. "Siringa o silbato de cañas" en Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1891.

BARRIENTOS, L. Refundición de la Crónica del Halconero. Edición y estudio de Juan de Nata Carriazo. Colección "Crónicas españolas", T.IX, Madrid, 1946.

BATE, Ph. The Flute, ed. Ernest Benn, London, 1975.

BECKWITH, J. El primer arte medieval, ed. Hermes, México, 1965.

BEHN, Fr. "Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter" en Zeitschrift für Musikwissenschaft, Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1918.

BELLOW, A. History of the Guitar, New York, 1970.

BENITO REVUELTA, V. La guitarra, su historia y su industria, Publicaciones españolas, Madrid, 1962.

- BERCEO, Gonzalo de. Duelo de la Virgen, Biblioteca de Autores Españoles, vol. LVII. Poetas castellanos anteriores al S.XV, ed. Hernando, Madrid, 1925.
- BERCEO, Gonzalo de. Vida de Santo Domingo de Silos, Biblioteca de Autores Españoles, vol. LVII. Poetas castellanos anteriores al S.XV, ed. Hernando, Madrid, 1925.
- BERCEO, Gonzalo de. Vida de San Millán, Biblioteca de Autores Españoles, vol. LVII. Poetas castellanos anteriores al S.XV, ed. Hernando, Madrid, 1925.
- BERCEO, Gonzalo de. Los Milagros de Nuestra Señora, Biblioteca de Autores Españoles, vol. LVII. Poetas castellanos anteriores al S.XV, ed. Hernando, Madrid, 1925.
- BERMUDO, Juan. Declaración de Instrumentos musicales, Osuna, 1555; ed. Kassel, 1962.
- BERNALDEZ, Andrés. Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel, Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXX. Crónicas de los Reyes de Castilla, T.III, Madrid, 1953.
- BERNARD, R. Histoire de la Musique, 2 vols., ed. Fernand Nathau, Bourges, 1961.
- BERNARD, G. L'Art de la Musique, París, 1961.
- BERNARDI, M. y DELLA CORTE, A. Gli Strumenti musicali nei dipinti della Galleria degli Uffizi, Turín, 1952.
- BERNER, A. Preservation and restoration of Musical Instruments. Provisional recommendations, London, 1967.

- BERTRAND, J. E. Histoire de l'orgue. Son introduction dans le culte chrétien, Paris, 1958.
- BESSARABOFF, N. Ancient European Musical Instruments, Boston, 1941.
- BITTEL, K. Los hititas, "El Universo de las Formas", ed. Aguilar, Madrid, 1976.
- BLADES, J. Percussion Instruments and their History, London, 1974. Early Percussion Instruments from the Middle Ages to the Baroque, Oxford University Press, 1976.
- BOALCH, D. Makers of Harpsichord and Clavichord, London, 1956.
- BOEHM, T. Die Flöte und das Flötenspiel, München, 1871.
- BONANNI, Filippo. Véase BUONANNI, Filippo.
- BONAVENTURA, A. Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino, ed. Ulrico Hoepli, Milán, 1925.
- BORJON, C. E. Traité de musette, Lyon, 1672.
- BORNEFELD, H. Das Positiv, Kassel, 1941.
- BORRAS y GARCIA GUATAS. La pintura románica en Aragón, Investigaciones de arte aragonés, Zaragoza, 1978.
- BOTTEE DE TOULMON, A. "Dissertation sur les instruments de musique employés au Moyen-Age" en Annuaire historique, Paris, 1838.
- BOUVET, H. La hiérarchie des instruments de musique dans

- l'Europe féodale, R.M. París, 1958.
- BOWLES, E. A. "Eastern influences on the use of trumpets and drums during the Middle Ages" en Anuario Musical, vol. XXVI, Barcelona, 1971.
- BOYDEN, D. The History of violin playing, London, 1965.
- BRAGARD, R. y DE HEN, F. J. Les instruments de musique dans l'Art et l'Histoire, ed. Albert de Visscher, Bruxelles, 1967; traducida al español por J. Casanovas, ed. Daimon, Manuel Tamayo, Barcelona, 1976.
- BRANCOUR, R. Histoire des instruments de musique, París, 1921.
- BRENET, M. Diccionario de la Música. Histórico y técnico, ed. Iberia-Joaquín Gil, Barcelona, 1946.
- BRENET, M. Notes sur l'histoire du luth en France, Turín, 1899.
- ERICQUEVILLE, E. de. Notices historiques et critiques sur l'orgue, París, 1899.
- ERICQUEVILLE, E. de. Les musettes, París, 1894.
- BRONDI, M. R. Il Liuto e la chitarra, Turín, 1926.
- BUCHNER, A. Musical Instruments through the Ages, London, 1961.
- BUCHNER, A. Les instruments de musique populaires, Praga, 1969.
- BUHLE, E. Die Musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, I, Blasinstrumente, Leipzig, 1903.

- BUHLE, E. Das Glockenspiel in den Miniaturen des frühen Mittelalters, Leipzig, 1910.
- BUONANNI, Filippo. Gabinetto armonico pieno d'instromenti sonori, Roma, 1723. Reimpresión New York, 1964.
- CAAMAÑO MARTINEZ, J. M. Contribución al estudio del gótico en Galicia, Sever-Cuesta, Universidad, Valladolid, 1962.
- CALAHORRA MARTINEZ, P. Historia de la Música en Aragón (S.I-S.XVII). Colección Aragón, ed. Librería general, Zaragoza, 1977.
- CAMON AZNAR, J. "El Beato de Gerona" en Rev. Goya, nº128, Madrid, 1975.
- CAMON AZNAR, J. Pintura medieval española en "Summa Artis", XXII, ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1966.
- Cancionero de Baena, recopilado por Juan Alfonso de Baena, ed. Rivadeneyra, Madrid, 1851.
- Cancionero de Ramón de Llabia, 1ª edición en 1490 por Juan Hurus de Zaragoza. Sociedad de Bibliófilos españoles, Madrid, 1945.
- CANELLAS-LOPEZ, A. y SAN VICENTE, A. Aragón roman, Zodiaque, la nuit des temps, 1971.
- CARRILLO DE HUETE, Pedro. Crónica del Halconero de Juan II. Edición y Estudio de Juan de Mata Carriazo. Colección "Crónicas españolas", T. VIII, Madrid, 1946.
- CASIODORO, M. A. Opera omnia, Genevae, Excudebat Philippus Gamonetus, 1650.

- CASTILLO, A. del. El pórtico de la Gloria, Santiago, 1949.
- CATALAN MENENDEZ-PIDAL, D. Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo, Biblioteca románica hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1953.
- Catálogo de la Exposición "El siglo XV valenciano", Palacio de Cristal, Madrid, 1973.
- CELLIER, A. y BACHELIN, H. L'Orgue. Ses éléments. Son histoire. Son esthétique, París, 1933.
- CERONE, Pietro. El Melopeo y Maestro. Tratado de Música, teórico y práctico, Nápoles, 1613.
- CERVELLI, L. Catálogo della Mostra di antichi strumenti musicali, Módena, 1963-64.
- CID, C. "La crisis del arte español en torno al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas" en España en la crisis del arte europeo, Instituto "Diego Velázquez", Madrid, 1968.
- CIVIL, F. "El órgano y los organistas de la Catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI" en Anuario Musical vol. IX. Barcelona, 1954.
- CLEMENCIC, R. Old Musical Instruments, London, 1968.
- COBAS PAZOS, V. La gaita gallega, Santiago, 1955.
- Codex Calixtinus, Liber Sancti Jacobi. Edición de W. M. Whitehill, vol. I, Santiago de Compostela, 1944.
- COLLAER P. y VANDER LINDEN, A. Atlas historique de la

Musique, Elsevier, París, 1960.

COLLET, H. y VILLALBA, L. "Contribution a l'étude des Cantigas" en Bulletin Hispanique, 1911.

COROMINAS, J. Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, ed. Gredos, Madrid, 1974.

COUSSEMAKER, CH. E. "Essai sur les instruments de musique au Moyen Age" en Annales Archeologiques, III-XV, (1845-1851). Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique, París, 1841.

COUSSEMAKER, CH. E. Scriptorum de Musica medii aevi, nova series, 4 vols. París, 1864-76. Edición Facsímil 1931.

COVARRUBIAS, S. de. Tesoro de la Lengua castellana o española, edición de Martín de Riquer según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674. Barcelona, 1943.

CRANE, F. Extant medieval musical instruments. A Provisional Catalogue by types. University of Iowa Press, 1972.

Crónica del rey don Alfonso el Onceno. Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVI, Crónicas de los Reyes de Castilla, T.I. Madrid, 1953.

Crónica de Jaime I el Conquistador. Collecció Popular Barcino, XII, ed. Barcino, Barcelona, 1926.

Crónica de D. Alvaro de Luna, condestable de Castilla. Edición y Estudio de Juan de Mata Carriazo. Colección

- "Crónicas españolas", vol. II, Madrid, 1940.
- CHARNASSE, H. et VERNILLAT, F. Les instruments a cordes pincées, Presses Universitaires de France, París 1970.
- CHIA, J. de. La Música en Gerona, Gerona, 1286.
- CHOUQUET, G. Le Musée du Conservatoire national de Musique. Catalogue raisonné des Instruments de cette collection, F. Didot, París, 1875.
- Chronica Adefonsi Imperatoris. Edición y Estudio por L. Sánchez Belda, C.S.I.C. Escuela de Estudios Medievales. Textos, vol. XIV, Madrid, 1950.
- DAVY, M. M. Initiation à la symbolique romane (XII^e siècle), ed. Flammarion, París, 1964.
- DEFOURNEAUX, M. Les français en Espagne aux XI^e et XII^e siècles, París, 1949.
- DELLA CORTE-PANNAIN, Historia de la Música, traducción de la 2^a edición italiana ampliada y anotada por H. Anglés; ed. Labor, Barcelona, 1965.
- DENIS, V. "La représentation des instruments de musique dans les arts figurés du XV^e siècle en Flandre et en Italie" en Bulletin de l'Institut Historique belge de Rome, LXXI, 1940-1941.
- DESCLOT, B. Crónica del Rey En Pere e dels seus antecessors passats, edición de J. Coroleu, Barcelona 1885.
- DESHAYES, J. Les civilisations de l'Orient ancien, Arthaud, París, 1969.

- DE VALERA, Mosén Diego, Crónica de los Reyes Católicos. Edición y Estudio por Juan de Nata Carriazo, Madrid, 1927.
- DEVOTO, D. "La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana" en Miscelánea en homenaje a Monseñor Anglés, I, C.S.I.C. Barcelona, 1958.
- DIAGRAM GROUP, Musical instruments of the world, Paddington Press, London, 1976.
- DIAZ Y DIAZ, M. C. "La tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis" en Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana, I, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978.
- DIAZ-PLAJA, G. Antología Mayor de la Literatura Española, I, ed. Labor, Barcelona, 1958.
- DIEZ DE GAMES, G. "El Victorial". Crónica de Don Pero Niño. Edición y Estudio por Juan de Nata Carriazo, Madrid, 1940.
- DOEHAERD, R. Occidente durante la Alta Edad Media. Economías y Sociedades. Ed. Labor, Colección Nueva Clío, nº 14, Barcelona, 1974.
- DOMINGUEZ BORDONA, J. Miniatura en "Ars Hispaniae", XVIII, ed. Plus Ultra, Madrid, 1962.
- DOMINGUEZ BORDONA, J. La Miniatura española, 2 vols, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1930.
- DONNINGTON, R. Los instrumentos de música, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

- DONOSTIA, J. A. "Instrumentos de música popular española" en Anuario Musical, II, Barcelona, 1947.
- DONOSTIA, J. A. "Instrumentos musicales del pueblo vasco" en Anuario Musical, vol. VII, Barcelona, 1952.
- DU CANGE, Du Fresne, Charles. Glossarium mediae et infimae latinitatis, Lutetiae, 1678; nueva edición por, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, Graz. Austria, 1954.
- DUFOURCQ, N. Documents inédits relatifs à l'Orgue français, 3 vols., París, 1934-35.
- DUFOURCQ, N. Le clavecin, Presses Universitaires de France, París, 1949.
- DUFOURCQ, N. L'Orgue, París, 1964.
- DUFOURCQ, N. Histoire de la musique religieuse des origines à nos jours, Presses Universitaires de France, 1957.
- DUFOURCQ, N. La Música: Los hombres, los instrumentos, las obras, 2 vols., ed. Planeta, Barcelona, 1971.
- DUPONT, J. y GUDI, C. Les grands siècles de la peinture. La peinture gothique, Skira, 1954.
- DUQUE DE MAURA. El príncipe que murió de amor. D. Juan, primogénito de los Reyes Católicos, ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1944.
- DURAN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J. Escultura gótica en "Ars Hispaniae" VIII, ed. Plus Ultra, Madrid, 1956.

DURLIAT, M. L'art roman en Espagne. Les editions Braun et cie. París, 1962.

Enciclopedia Universal del Arte, ed. Plaza et Janés, Barcelona, 1978.

ENCINA, Juan del. Triunfo de Amor, Cancionero de Juan del Encina. Facsímil de la Real Academia Española. Tipografía de la Rev. de Archivos, Madrid, 1928.

ENGEL, C. A descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum, London, 1874².

ENGEL, C. Researches into the Early History of the Violin Family, London, 1883.

ENRIQUEZ DEL CASTILLO, Diego. Crónica del rey Don Enrique IV, Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXX, Crónicas de los Reyes de Castilla, T.III, Madrid 1953.

ERLANGER, R. Baron d'. La musique arabe, 5 vols. París, 1930.

FARMER, H. G. A History of Arabian Musik to the 13th. Century, London, 1929.

FARMER, H. G. Studies in Oriental Musical Instruments, Reeves, London, 1931.

FARMER, H. G. The Organ of the Ancients, from Eastern Sources, London, 1931.

FERNANDEZ BORDAS, A. Los instrumentos de arco. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1916.

- FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. Libro de la Cámara Real del Principe don Juan e officios de su casa e serui-
cio ordinario, Sociedad de Bibliófilos españoles, Ma-
drid, 1870.
- FETIS. Histoire de la Musique, París, 1869.
- FETT, H. Musik-Instrumenter Katalog, Kristiania, 1904.
- FITZGIBBON, H. M. The Story of the Flute, London, 1914.
- FLEURY, E. Les instruments de musique sur les monuments
du Moyen-Age du Département de l'Aisne, Laon, 1882.
- FLOOD, W. H. G. The Story of the Harp, London, 1905.
- FLOOD, W. H. G. The Story of the Bagpipe, London, 1911.
- FOX STRANWAYS, A. N. The Music of Hindostan, Oxford,
1967.
- FRANCO MATA, M. A. Escultura gótica en León. Institu-
ción "Fray Bernardino de Sahagún" de la Excm. Dipu-
tación provincial de León. Patronato "José María Qua-
drado". C.S.I.C. León, 1976.
- GABRY, G. Anciens instruments de musique, Budapest,
1969.
- GAIEROIS DE BALLESTEROS, M. Historia del reinado de San-
cho IV de Castilla, Madrid, 1922.
- GALLINI, F. Catalogo del Museo degli Strumenti musicali
del Castello Sforzesco di Milano, Milán, 1963.
- GALPIN, F. W. A Textbook of European Musical Instruments,
Benn, London, 1937.

- GALPIN, F. W. Old English Instruments of Music, London, 1965⁴
- GALPIN, F. W. The Music of the Sumerians and their Immediate Successors: The Babylonians and Assyrians, London, 1972
- GAMILLSCHEG, E. Romania Germanica: Sprach und Siedlungsgeschichte der Germanen auf dem Boden des alten Römerreiches, vol. I: Die ältesten Berührungen, die Franken, die Westgoten, Berlin, 1935
- GARCIA DE CORTAZAR, J. A. La época medieval en "Historia de España", Alfaguara II, Alianza Editorial, Madrid, 1973
- GARCIA GUINEA, M. A. El románico en Santander, 2 vol. Ed. Librería Estudio, Santander, 1979
- GARCIA GUINEA, M. A. El arte románico en Palencia, Excma. Diputación Provincial de Palencia. Palencia, 1961
- GARCIA MATOS, M. "Instrumentos musicales folkóricos de España" en Anuario Musical, XI, Barcelona, 1956
- GARCIA VILLADA, Z. "El códice de Roda recuperado" en Revista de Filología española, XV, 1928
- GARNAULT, P. La Trompette Marine, Niza, 1926
- GASTOUE, A. L'Orgue en France de l'Antiquité au début de la période classique, París, 1921
- GAYA NUÑO, J. A. El románico en la provincia de Soria, C.S.I.C., Madrid, 1946

- GEIRINGER, K. Instruments in the History of Western Music, G. Allen and Unwin, London, 1978³
- GEIRINGER, K. "Der Instrumentenname Quiterne" en Archiv für Musikwissenschaft, VI, 1924
- GERBERT, Martín. Scriptores ecclesiastici de Musica Sacra potissimum, St.Blasien, 1784; reimpresión, Milán, 1931. 3 vols.; vol. 2: Joannis Aegidii Zamorensis, Ars Musica.
- GERBERT, Martín. De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, 2 vols., St.Blasien, 1774
- GEROLD, Th. La Musique au Moyen Age, París, 1932
- GEROLD, Th. Histoire de la Musique: des origines à la fin du XIV^e siècle, París, 1936
- GEVAERT, E. La Musique de l'Antiquité, 2 vols., Gante, 1881
- GHIRSHMAN, R. Irán. Partos y Sasánidas, Ed. Aguilar, Madrid, 1962
- GOMEZ MORENO, M. El arte románico español, Madrid, 1934
- GOMEZ MORENO, M. El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe en "Ars Hispaniae", III, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1951
- GOMEZ MUNTANE, M. C. La Música en la Casa Real catalano-aragonesa, Ed. Antoni Bosch, Barcelona, 1979

- GONZALEZ DE AÑEZUA, R. Perspectivas para la historia del órgano en España. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1970
- GONZALEZ GARCES, M. La Coruña, Ed. Everest. León, 1968
- GOURDET, G. Les instruments à vent, París, 1967
- GRABAR, André. El primer arte cristiano. Ed. Aguilar, Madrid, 1966
- GRILLET, L. Les ancêtres du violon et du violoncelle, París, 1901
- Grove's Dictionary of Music and Musicians, 9 vols. London, 1954⁵; supl. 1961
- GRUNFELD, F. V. The Art and Times of the Guitar, London, 1967
- GUDIOL RICART, J. Pintura gótica en "Ars Hispaniae" IX, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1955
- GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J. A. Arquitectura y escultura románicas en "Ars Hispaniae", V, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1948
- HAMEL y HURLIMANN, Enciclopedia de la Música, Ed. Grijalbo, 3 vols. Barcelona-México, 1970
- HANOCH AVENARY, "Hieronymus ' Epitel über die Musikinstrumente und ihre altoöstlichen Quellen" en Anuario Musical, vol. XVI, Barcelona, 1961
- HARRISON F. y RILMER, J. European Musical Instruments. London, 1964

- HAYES, G. "Musical Instruments and their Music" en New Oxford History of Music, III, London, 1960 y IV, London, 1968
- Hechos del Condestable D. Miguel Lucas de Iranzo. Edición y estudio por Juan de Bata Carriazo. Colección "Crónicas Españolas", T.III, Madrid, 1940
- HEINITZ, W. Instrumentenkunde. Potsdam, 1929
- HICKMANN, E. Musica Instrumentalis. Studien zur Klassifikation des Musick-instrumentariums in Mittelalter. Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden, 1971
- HICKMANN, H. Das Portativ. Kassel, 1936
- HIDALGO OGAYAR, J. "Cantorales de la Catedral de Jaén del primer tercio del s.XVI" en Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, año XVIII, nº 72-73. C.S.I.C. Patronato "José María Quadrado". Excmo. Diputación provincial de Jaén
- HONOLKA y otros. Historia de la Música. Ed.Edaf. Madrid, 1974
- HOPKINS, E. J. The Organ, its history and construction. London, 1855
- IOANNIS AEGIDII ZAFORENSIS. Ars Musica en GERBERT, Martin, Scriptores Ecclesiastici de Música Sacra potissimum, T.II, St.Blasien, 1784
- ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI. Etymologiarum sive originum Recognovit brevique adnotationem critica instruxit W. M. Lindsay. Oxonii e typographeo clarendoniano, 1911

- S. ISIDORO de SEVILLA. Etimologías. Traducción e introducción de L. Cortés y Góngora, B.A.C. Madrid, 1951
- ISNARD, R. "Anciens instruments de musique" en Révue hispanique, XLIII (junio-agosto) París, 1918
- JACQUOT, A. Dictionnaire des Instruments de Musique. París, 1886
- JAHNEL, F. Die Gitarre und ihre Bau, Frankfurt am Main, 1963
- JARGY, S. La Musique arabe, Presses Universitaires de France, París, 1977
- D. JUAN MANUEL. El Conde Lucanor. Biblioteca de Autores españoles, vol. LI. Escritores en prosa anteriores al s. XV, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 1860
- KASHA, M. "A New look at the History of the classic Guitar" en Guitar Review, London, 1968
- KASTNER, S. Contribución al estudio de la música española y portuguesa, Lisboa, 1941
- KENDALL, A. The world of musical instruments, London, 1972
- KINSKY, G. Katalog der Musikinstrumente von Musikhistorisches Museum von W. Heyer in Köln, Leipzig, 1912
- KIRCHER, Athanasius. Musurgia Universalis, Roma, 1650; reimpresión Hildesheim, 1972
- KLUGE, F. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin, 1967²⁰

- LACARRA, J. M. Textos navarros del código de Roda. Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón, Zaragoza, 1945
- LACARRA DUCAY, M. C. Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra. Diputación Foral de Navarra. Institución "Príncipe de Viana", Pamplona, 1974
- LAFUENTE FERRARI, E. Preve historia de la pintura española, Ed. Tecnos, Madrid, 1953
- LAMARA, J. M. "Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona. Ensayo musicológico sobre el techo de una Capilla" en Miscellanea Barcinonensia, nums. XXI-XXII, Barcelona, 1969
- LAMARA, J. M. "Los instrumentos musicales en la España medieval" en Miscellanea Barcinonensia, nums. XXXIII y XXXV, Barcelona, 1972 - 1973
- LAMARA, J. M. "Los instrumentos musicales en la España renacentista" en Miscellanea Barcinonensia, nums. XXXVIII - XL, Barcelona, 1974 - 1975
- LAVIGNAC. Encyclopédie de la Musique, et dictionnaire du Conservatoire, vols. IV y VIII, París, 1927 - 1931
- LAVOIX, H. Histoire de la Musique, París, 1884
- LAVOIX, H. La musique dans l'imagerie des Moyen Age, París, 1875
- LECOY, F. Recherches sur le "Libro de Buen Amor", París, 1938

LEON TELLO, F. J. Estudios de Historia de la Teoría Musical, C.S.I.C. Instituto español de Musicología, Madrid, 1962

LEVÊQUE, Jean J. y MENANT, N. La Peinture islamique et indienne en "Histoire generale de la peinture" nº26, Ed. Rencontre Lausanne, París, 1967

Libre dels feyts del Rey en Jacme. Edición facsímil del manuscrito de Pòblet (1343) conservado en la Biblioteca Universitaria de Barcelona, Universidad de Barcelona, 1972

Libro de Apolonio. Biblioteca de Autores españoles, vol. LVII. Poetas castellanos anteriores al s.XV. Ed. Hernando, Madrid, 1925

Libro de Apolonio. Ed. en versión moderna por Pablo Cañas, "Odres Nuevos", Valencia, 1955

Libro de Alexandre. Biblioteca de Autores españoles, vol. LVII. Poetas castellanos anteriores al s.XV. Ed. Hernando, Madrid, 1925

LINDEN, van der. Atlas historique de la Musique, Bruxelles, 1960

LIVERMORE, A. Historia de la Música española, Ed. Barral Barcelona, 1973

LUTGENDORFF, W. von. Die Geigen und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Frankfurt, 1904

LLOMPART, G. La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía. Ed. L. Ripoll, Palma de Mallorca, 1977

- MADURELL, J. M. "Documentos para la historia de los Maestros de capilla, cantores, organistas, órganos y organeros (s.XIV-XVIII)" en Anuario Musical, VI, Barcelona, 1951
- MADURELL, J. M. "Documentos para la historia de los Maestros de capilla, infantiles de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (s.XIV-XVIII)" en Anuario Musical, III-IV, Barcelona, 1948 y 1949
- MAHILLON, V. C. Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, 5 vols., Gand, 1893
- MAHILLON, V. C. Instruments à vent. I - Le Trombone, son histoire, sa théorie, sa construction. II - Le Cor. III - La Trompette. Bruxelles, 1906 - 1907
- MALMBERG, B. Los nuevos caminos de la lingüística, Ed. S. XXI, Madrid, 1975
- MARCUSE, S. A Survey of Musical Instruments, David and Charles, London, 1975
- MARCUSE, S. Musical Instruments. A comprehensive Dictionary, London, 1966
- MARIX, J. Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon, (1420-1467). Strassbourg, 1939; reimpresión por Ed. Valentin Koerner, Baden-Baden, 1974
- MARQUES DE SANTILLANA. Canciones y Decires. Clásicos Castellanos, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1954

- MARTIN, J. L. La Península en la Edad Media. Ed. Teide, Barcelona, 1976
- MARTORELL, Joanot y GALBA, Martí Joan de. Tirant lo Blanc, Prólogo y texto de Martín de Riquer, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969
- MATEO GONZÁLEZ, Isabel. Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro. Instituto "Diego Velázquez". C.S.I.C., Madrid, 1979
- MENA, Juan de. El Laberinto de Fortuna o las Trescientas. Edición y notas de José Manuel Blecua. Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1960
- MENÉNDEZ PIDAL, R. Poesía juglaresca y juglares. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1924
- MENTRE, M. Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media. Institución "Fray Bernardino de Sahagún". Patronato "José María Quadrado". C.S.I.C., León, 1976
- MERKLIN, A. Organología, Madrid, 1924
- MERSENNE, Marin. L'Harmonie Universelle, 2 vols. París 1636 - 1637; reimpresión por Centre Nationale de Recherche Scientifique, París, 1936
- MICHAELIS DE VASCONCELLOS, C. Cancionero de Ajuda, Lisboa, 1904
- MICHEL, F. Enciclopedia Salvat de la Música, 4 vols.; revisión y adaptación española por M. Valls Gorina, Ed. Salvat, Barcelona, 1967

MIGNE, Patrología latina, T. XCVI, París, 1844-1855

MINGUET, P. Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos. Madrid, 1752

Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés, 2 vols. C.S.I.C., Barcelona, 1958 - 1961

MOLL, J. "Libros de música e instrumentos musicales de la Princesa Juana de Austria" en Anuario Musical, XX, Barcelona, 1965

MONTAGU, J. The world of Medieval and Renaissance Musical Instruments. David and Charles, London, 1977

MONTAGU, J. Making Early Percussion Instruments. Oxford University Press, London, 1976

MONTOLIU SOLER, V. "Diversos aspectos de la técnica medieval española a través de la iconografía escultórica" en Revista de la Universidad Complutense. Homenaje a Gómez Moreno, I, vol. XXI, nº 83, Julio-Septiembre, 1972. Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid

MUNROW, D. Instruments of the Middle Ages and the Renaissance, London, 1976

MUNTANER, R. Crónica de los Reyes de Aragón. Col·lecció Popular Barcino, vol. XIX, Ed. Barcino, Barcelona, 1927

NASARRE, Fr. Pablo. Escuela de Música según la práctica moderna, Zaragoza, 1724

- NICKEL, H. Beitrag zur Entwicklung der Gitarra in Europa, Haimhausen, 1972.
- O'CURRY, E. On the Manners and Customs of the ancient Irish, Williams and Norgate, London, 1873.
- OLIVAR, M. Museo de Arte de Cataluña. Barcelona, ed. Salvat, Pamplona, 1964.
- ORTIZ, D. Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones, 1553; reimpression, Berlín, 1913.
- PAGANELLI, S. Gli Strumenti musicali nell'Arte, ed. Fratelli Fabbri, Milán, 1966.
- PAHISSA, J. Diccionario Enciclopédico de la Música, Central Catalana de Publicaciones, Barcelona, 1947.
- PANUM, H. Stringed Instruments of the Middle Ages; original en danés traducido al inglés por J. Pulver. Reeves, London, 1940.
- PAPADOPOULO, A. El Islam y el arte musulmán, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- PAQUETTE. "L'instrument de musique et la peinture" en Arqueologie, nº 66, París, 1973.
- PARENT, M. Les instruments de Musique au XIV^e siècle, París, 1925.
- PARIGI, L. I disegni musicali del Gabinetto degli Uffizi e delle minori Collezioni pubbliche a Firenze, Florencia, 1951.

- PARROT, A. Asur. "El Universo de las Formas", Ed. Aguilar, Madrid, 1961
- PAULIRINUS, P. Tractatus de musica. Edición de Joseph Reiss en Zeitschrift für Musikwissenschaft, vol. 7, 1925
- PEDRELL, F. Organografía musical antigua española, Barcelona, 1901
- PEDRELL, F. Diccionario técnico de la música, Barcelona s.a.
- PENA Y ANGLES. Diccionario de la Música LABOR, iniciado por Joaquín Pena y continuado por H. Angles. Ed. Labor, Barcelona, 1954
- PERALES DE LA CAL, R. Del Ars antigua al Renacimiento en España, Editora Nacional, Madrid, 1979
- PEREZ CARLONA, J. Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos. Publicaciones del Seminario metropolitano de Burgos, Burgos, 1959
- PEREZ de GUZMAN, F. Crónica de Juan II de Castilla. Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVIII. Crónica de los Reyes de Castilla, T. II, Madrid, 1953
- PEREZ de GUZMAN, F. Generaciones y semblanzas en Crónicas de los Reyes de Castilla, Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXVIII, T.II, Madrid, 1953
- PEREZ de UZIEL, J. "Origen de los himnos mozárabes" en Boletín Hispánico, XXVIII, 1926

- PERROT, J. L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle, Ed. A. et J. Picard et Cie. Paris, 1965
- PETIT, P. Historia de la Antigüedad, Ed. Labor, Barcelona, 1967
- PICKEN, L. "Early chinese Friction-chordophones" en The Galpin Society Journal, vol. 18, 1965
- PIJOAN, J. Summa Artis. Historia General del Arte, T. VIII y IX. Espasa-Calpe, Madrid, 1942
- PIJOAN, J. y otros. Historia del Arte, Ed. Salvat, Barcelona, 1970
- PILLAUT, L. Instruments et musiciens, Paris, 1880
- PINCHERLE, M. Histoire illustrée de la Musique, Paris, 1959
- PINCHERLE, M. Les instruments du quatuor, Presses Universitaires de France, Paris, 1959
- PINCHERLE, M. Le violon, Paris, 1966
- PIRRO, A. Histoire de la Musique du XIV^e siècle à la fin du XVI^e. Ed. Laurens, Paris, 1940
- PIRRO, A. Les clavecinistes. Ed. Laurens, Paris, 1926
- PITA ANDRADE, J. M. La construcción de la Catedral de Orense. Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos C.S.I.C. Santiago de Compostela, 1954

Poema de Almería. Edición y estudio por L. Sánchez Bel -
da. C.S.I.C. Escuela de Estudios Medievales. Textos,
vol. XIV. Madrid, 1950

Poema de Alfonso Onceno. Biblioteca de Autores españo -
les, vol. LVII. Poetas castellanos anteriores al si -
glo XV. Ed. Hernando, Madrid, 1925

Poema del Conde Fernán González. Biblioteca de Autores
españoles, vol. LVII. Poetas castellanos anteriores
al s.XV. Ed. Hernando, Madrid, 1925

Poema del Mio Cid. Clásicos Castellanos. Edición y notas
de Menéndez Pidal, Madrid, 1913

PONTECOULANT, L. A: Organographie. Essai sur la facture
instrumentale, París, 1861

PORTILLO, M. J. y LUGUJA J. Catálogo monumental de la Dio -
cesis de Vitoria. Arciprestazgos de Treviño, Albaina
y Campezo.

POST, CH. R. A History of spanish painting. Cambridge
University Press, 1930

PRÆTORIUS, M. Sintagma musicum, Wolfenbüttel, 1618; par -
tes II y III, Wolfenbüttel, 1619; De Organographia,
(añadido al Sintagma II), Wolfenbüttel, 1620; reim -
presión por Bärenreiter, Kassel, 1958

PULVER, J. A Dictionary of Old English Music and Musical
Instruments, London, 1923

QUEJOL GAVALDA, M. La Música en las obras de Cervantes,
Barcelona, 1948

- RAMBOSSON, J. Les Harmonies du son et les instruments de musique, París, 1878
- RAMOS DE CASTRO, G. El arte románico en la provincia de Zamora. Excmá. Diputación provincial de Zamora, Zamora, 1977
- RAVIZZA, V. Das Instrumentale Ensemble von 1400 - 1550 in Italien, Berna, 1970
- REAU, L. Iconographie de l'art chrétien, 2 vols. Presses Universitaires de France, París, 1957
- REESE, G. Music in the Middle Ages, London, 1941
- RENDALL, F. The Clarinet, London, 1957
- RENSCH, R. The Harp. Its History, technique and Repertoire, New York, 1969
- RIANO y MONTERO, J. F. Critical and Bibliographical notes of early Spanish Music, London, 1887
- RIBERA Y TARRAGÓ, J. Historia de la Música árabe medieval y su influencia en la española. Madrid, 1927; reimpreso en Ams Press, New York, 1975
- RIBERA, J. Las Cantigas de Sta. María, Madrid, 1922
- RIEMANN, H. Katechismus der Musikinstrumente, Leipzig, 1888
- RIEMANN, H. Historia de la Música, Ed. Labor, Barcelona, 1943
- RITSCHLE, H. The Dulcimer Book, New York, 1963

Rizzoli Ricordi. Enciclopedia della Musica. Rizzoli Editore, Milán, 1972

ROBERTSON, A. y STEVENS. Historia general de la Música, 3 vols. Ed. Istmo, Madrid, 1972

ROCESTRO, R. S. A treatise on the Construction, the History, and the Practice of the Flute, London, 1928

RODRIGUEZ, A. y de LOJENDIO, L. M. Castille romane, I Zodiaque, la nuit des temps, 1966

RODRIGUEZ de LEHA, Pero. El Paso Honroso de Suero de Quiñones, Ed. de Amancio Labandeira. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1977

ROJAS, Fernando de. La Celestina. Edición y notas de Julio Cejador, Clásicos Castellanos, T. I, Madrid, 1913

RUSSELL, R. The Harpsichord and clavichord, London, 1959

SACHS, C. Reallexikon der Musikinstrumente, Berlín, 1913

SACHS, C. Handbuch der Musikinstrumentenkunden, Breitkopf and Härtel, Leipzig, 1930

SACHS, C. La Música en la Antigüedad, Ed. Labor, Barcelona, 1934

SACHS, C. The History of Musical Instruments, Norton, New York, 1940

SACHS, C. Historia Universal de los instrumentos musicales. Ed. Centurión, Buenos Aires, 1947

SACHS, C. Musicología comparada. La Música de las culturas exóticas, Eudeba, Buenos Aires, 1966

- GAJINZ DE LA MAZA, R. La guitarra y su historia, Madrid, 1955.
- GAJINZ DE LA MAZA, R. La música de laúd, vihuela y guitarra del Renacimiento al Barroco; Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1958.
- SALAZAR, A. La Música en la sociedad europea, 2 vols., México, 1942-46.
- SALAZAR, A. La Música en Cervantes y otros ensayos, Madrid, 1961.
- SALAZAR, A. La Música de España, 2 vols., Colección Austral, ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
- SANDYS, W. y FORSTER, A. The History of the Violin and other Instruments played with the Bow, London, 1864.
- SANTALICES, F. La zanfona, Lugo, 1956.
- SCHAEFFNER, A. Les origines des Instruments de Musique, París, 1936.
- SCHLESINGER, K. The Precursors of the Violin family, London, 1910.
- SCHLESINGER, K. The instruments of the modern orchestra, London, 1910.
- SCHLOSSER, J. Die sammlung alter Musikinstrumente, Viena, 1920.
- SCHLUNK, H. y BERENGUER, F. La pintura mural asturiana de los ss. IX y X. Excma. Diputación de Asturias, Oviedo, 1957.

SCHNEIDER, W. Historisch-technische Beschreibung der musikalischen Instrumente, Leipzig, 1834.

SEBASTIAN LOPEZ, S. Mensaje del arte medieval, ed. Escudero, Córdoba, 1978.

Los Sergas de Esplandián. Biblioteca de Autores Españoles, vol. XL, Libros de Caballerías, T.I, ed. Atlas, Madrid, 1963.

SERRANO FATIGATTI, E. Instrumentos músicos en los códices españoles, Madrid, 1899.

SERRANO FATIGATTI, E. Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles, siglos X al XIII. Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1901.

SHARPE, A. P. The Story of the Spanish Guitar, London, 1954.

SIMÕES, A. Guitarra portuguesa, Évora, 1974.

SHITS VAN WASSERBEGHE, J. "Cymbala bell in the Middle Ages" en Musicological Studies and Documents, I, American Institute of Musicology, Rome, 1950.

SOPELA, F. y CALLECO, A. La Música en el Museo del Prado, Madrid, 1972.

SOURDEL, D. y J. La civilisation de l'Islam, Arthaud, París, 1962.

STAUBER, H. Les instruments de musique. Petite bibliothèque Payot, París, 1963.

- STEVENSON, R. Spanish Music in the Age of Columbus, Martinus Nijhoff, La Haya, 1960.
- STRAETEN, E. Van Der. La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle, 8 vols., Bruxelles, 1867-1888.
- STRAETEN, E. Van Der. The Romance of the Fiddle, London, 1911.
- STRAETEN, E. Van Der. The History of the Violin, London, 1933.
- SUPIRA, J. Historia de la música, 2 vols., ed. Salvat, Barcelona, 1947.
- SUPIRA, J. Historia de la Música española e hispanoamericana, ed. Salvat, Barcelona, 1963.
- TALBOT RICE, D. El arte islámico, ed. Hermes, México-Buenos Aires, 1967.
- TINCTORIS, J. De Inventione et Usu Musicae (1484). Editado por C. Weinmann, Regensburg, 1917.
- TOURNIER, M. La Harpe, ed. Henry Lemoine, París, 1959.
- TRAVERS, E. Les instruments de musique au XIV siècle d'après Guillaume de Machaut, París, 1882.
- TRICHET, P. Traité des Instruments de musique (añol640). Editado por P. Lesure, Neuilly-sur-Seine, 1957.
- VIDAL, A. Les instruments à archet, 3 vols., París, 1876-78.
- VIDAL RODRIGUEZ, M. El pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, 2 vols., Santiago, 1926.

- VILLENA DEVALOS, A. La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV, Servicio de Estudios artísticos. Institución "Alfonso el Magnánimo". Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1964.
- VILLALBA, L. y COLLET, H. "Contribution a l'étude des Cantigas" en Bulletin Hispanique, 1911.
- VILLAMIL Y CASTRO, J. "Algunas notas acerca de la representación de los gaiteros en los monumentos de Galicia" en Galicia Histórica, 1901.
- VILLENA Enrique de. Arte de Trovar. Edición y notas de F. J. Sánchez Cantón, Biblioteca española de divulgación científica, III, Madrid, 1923.
- VIRDUNG, Sebastián. Musica getutscht und ausgezogen, Passel, 1511; reimpresión por Ehrenreiter, Kassel, 1970.
- WALD, E. T. DE. The Stuttgarter Psalter, Princeton, 1930.
- WALD, E. T. DE. The Illustration of the Utrecht Psalter, Princeton, 1932.
- WANTELOEDEN, S. Das Monochord als Instrument und als System, Halle, 1911.
- WINTERHITS, E. "The Survival of the kithara and the Evolution of the English Cittern" en Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 24, nºs 3-4, London, 1961.
- WINTERHITS, E. Musical Instruments of the Western World, London, 1966.

- WINTERNITZ, E. Musical Instruments and their Symbolism in Western Art, Faber and Faber, London, 1967.
- WOLF, J. Historia de la Música, con un estudio crítico de la Historia de la Música española por H. Anglés, ed. Labor, Madrid, 1934.
- WRIGHT, R. Dictionnaire des instruments de musique, London, 1941.
- YARZA LUACES, J. Arte y Arquitectura en España 500-1250, ed. Cátedra, Madrid, 1979.
- ZINGEL, H. J. Die Entwickleung des Harfenspiels von den Anfängen bis zur Gegenwart, Leipzig, 1970.
- ZÜTH, J. Handbuch der Laute und Gitarre, Viena, 1926-1928.

//

INDICE

INDICE

INTRODUCCION.....	4
-------------------	---

CAPITULO I.- Fuentes literarias anteriores al siglo XV.

Introducción.....	20
Sidonio Apolinar.....	20
Venantius Fortunatus.....	21
"Carmen de Nubentibus".....	23
S. Isidoro de Sevilla.....	26
"Canto a Leodegundia".....	38
"Himno de S. Julián y Sta. Basilisa".....	40
"Poema del Cid".....	44
"El Libro de Alexandre".....	45
Gonzalo de Berceo.....	50
"El Libro de Apolonio".....	53
"Poema del conde Fernán González".....	58
Juan Gil de Zamora.....	62
"Libro de Buen Amor" del Arcipreste de Hita....	68
"Poema de Alfonso el Onceno".....	79
"El conde Lucanor" de don Juan Manuel.....	87

CAPITULO II.- Fuentes literarias del siglo XV.

Introducción.....	103
Cancionero de Baena.....	104
"El Sueño" del Marqués de Santillana.....	110
"Tirant lo Blànc" de J. Martorell y M. J. de Gal ba.....	116

"Triunfo de Amor" de Juan del Encina.....	124
"Amadís de Gaula".....	135
"Las Sergas de Esplandian".....	141
Otras obras.....	142

CAPITULO III.- Fuentes históricas.

Introducción.....	155
"Chronica Adefonsi Imperatoris".....	156
"Poema de Almería".....	160
El Códice Calixtino.....	161
Crónica o "Libre dels Feyts del Rey En Jacme".	165
Crónica de Alfonso X el Sabio.....	169
Crónica de Sancho IV el Bravo y "Cuenta de entrada y gastos" de dicho monarca.....	170
Crónica de Ramón Muntaner.....	174
Crónica del rey don Alfonso el Onceno.....	184
Crónica de don Pero Niño.....	188
Crónica de don Juan II de Castilla.....	193
Crónica de don Alvaro de Luna, condestable de Castilla.....	199
Crónica del Halconero de Juan II y Refundición de dicha Crónica.....	200
"El Passo Honroso de Suero de Quiñones".....	204
Crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo	212
Crónicas de Enrique IV.....	218
Historia de los Reyes Católicos por A. Bernáldez.....	220
Crónica de los Reyes Católicos por Mosén Diego de Valera.....	222

Cargos de Sancho de Paredes.....	227
Libro de la Cámara Real del Príncipe D. Juan	228
Examen de Violeros de las Ordenanzas de Se-	
villa.....	231
Inventario de Isabel la Católica.....	232

CAPITULO IV

Instrumentos cordados sin mango.....	242
El arpa.....	244
Etimología.....	244
Estructura.....	246
Origen y evolución.....	252
España.....	274
Catálogo de fuentes iconográficas.....	302
Notas.....	343

CAPITULO V

La lira.....	351
Etimología.....	351
Estructura.....	352
Origen y evolución.....	355
España.....	365
Catálogo de fuentes iconográficas.....	368
La rota.....	369
Etimología.....	369
Estructura.....	370
Origen y evolución.....	370
España.....	375
Catálogo de fuentes iconográficas.....	380

La cítara.....	386
Etimología.....	386
Origen y evolución.....	386
Catálogo de fuentes iconográficas.....	396
Notas.....	397

CAPITULO VI

El salterio.....	404
Etimología.....	404
Estructura.....	404
Origen y evolución.....	410
Catálogo de fuentes iconográficas.....	445
Notas.....	474

CAPITULO VII

El monocordio.....	480
Etimología.....	480
Estructura.....	480
Origen y evolución.....	481
El monocordio de arco.....	486
Estructura.....	486
Origen y evolución.....	487
España.....	492
Catálogo de fuentes iconográficas.....	493
Instrumentos de cuerda y teclado.....	495
El clavicordio.....	496
Etimología.....	496
Estructura.....	496
Origen y evolución.....	500

España.....	504
Catálogo de fuentes iconográficas.....	509
El dulcemelos.....	511
Etimología.....	511
Estructura.....	511
Origen y evolución.....	512
El clavicémbalo.....	515
Etimología.....	515
Estructura.....	520
Origen y evolución.....	526
España.....	536
Catálogo de fuentes iconográficas.....	541
El claviórgano.....	542
La cinfonía.....	546
Etimología.....	546
Estructura.....	547
Origen y evolución.....	550
España.....	558
Catálogo de fuentes iconográficas.....	567
Notas.....	573

CAPITULO VIII

Instrumentos cordados con mango.....	591
El laúd.....	593
Etimología.....	593
Estructura.....	593
Origen y evolución.....	600
España.....	622
Catálogo de fuentes iconográficas.....	647
Notas.....	690

CAPITULO IX

La mandora.....	701
Etimología.....	701
Estructura.....	701
Origen y evolución.....	702
Catálogo de fuentes iconográficas.....	716
La baldosa.....	739
Etimología.....	739
Estructura.....	739
Origen y evolución.....	740
Catálogo de fuentes iconográficas.....	748
La cítola.....	750
Etimología.....	750
Estructura.....	750
Origen y evolución.....	751
Catálogo de fuentes iconográficas.....	769
Notas.....	773

CAPITULO X

La cedra.....	780
Etimología.....	780
Estructura.....	780
Origen y evolución.....	782
Catálogo de fuentes iconográficas.....	819
La guitarra.....	830
Etimología.....	830
Estructura.....	831
Origen y evolución.....	832
Catálogo de fuentes iconográficas.....	845

La vihuela..	848
Etimología y estructura.....	848
Origen y evolución.....	848
Catálogo de fuentes iconográficas.....	861
Notas.....	876

CAPITULO XI

Instrumentos de cuerdas frotados.....	885
El arco.....	888
La giga.....	891
Etimología.....	891
Estructura.....	892
Origen y evolución.....	894
Catálogo de fuentes iconográficas.....	913
El rabé morisco.....	927
Etimología.....	927
Estructura.....	927
Origen y evolución.....	928
Catálogo de fuentes iconográficas.....	936
El rabel.....	945
Etimología.....	945
Estructura.....	945
Origen y evolución.....	946
Catálogo de fuentes iconográficas.....	960
Notas.....	972

CAPITULO XII

La vihuela de arco.....	979
Etimología.....	979

1175

Estructura.....	984
Origen y evolución.....	991
Catálogo de fuentes iconográficas.....	1045
Notas.....	1099

CAPITULO XIII

Aportaciones para un estudio de simbología instrumental.....	1109
CONCLUSIONES.....	1118
BIBLIOGRAFIA.....	1130
INDICE.....	1167
APENDICE DOCUMENTAL.....	1176

1176

APENDICE DOCUMENTAL

FUENTES LITERARIAS

SIDONIO APOLINAR

Epístola II, Ad Agricolam⁽¹⁾

Sic tamen quod illic nec organa hydraulica sonant,
nec sub phonasco vocalium concentus meditatam acroa-
me simul intonet; nullus ibi lyristes, choreules, me-
sochorus, tympanistris psaltria canit.

1. Tomado de J.M. LAMAÑA, Los Instrumentos musicales en los últimos tiempos de la Dinastía de la Casa de Barcelona. "Miscellanea Barcinonensia", vol.XXI, pág. 28. Barcelona 1969; J. PERROT, L'Orgue... págs 95 y 384. Ed. A.ET J. PICARD, París 1965.

II...

VENANTIUS FORTUNATUS

Poema

In medios Germanus adest antistes honoris,
Qui regit hinc iuvenes, subrigit inde senes.
Levitae praeceunt, sequitur gravis ordo ducatum...
Hinc puer exiguis attemperat organa cannis,
Inde senis largam ructat ab ore tubam,
Cymbalicae voces calamis miscentur acutis
Disparibusque tropis fistula dulce sonat;
Tympana rauca senum puerilis tibia mulcet
Atque hominum reparant verba canore lyram.
Leniter iste trahit modulus, rapit alacer ille;
Sexus et aetatis sic variatur opus.

1. Auctores Antiquos, Fortunatus, pág. 38-39.
Monumenta Germaniae Historica. Tomado de PERROT,
L'Orgue de ses origines hellénistiques à la fin du
XIII siècle. Paris. Ed. A. et Picard. 1965, pág. 399.

Marco Aurelio CASIODORO

Opera Omnia⁽¹⁾

De Música, pág. 573.

...Musica quippe est scientia bene modulandi, quod si nos bona conservatione tractemus, tali disciplinae probemur semper esse sociati, quando vero iniquitates gerimus, Musicam, non habemus: coelum quoque, et terram, vel omnia quae in eis dispensatione superna peraguntur, non sunt sine Musica disciplina: quum Pythagoras hunc mundum per Musicam conditum, et gubernari posse, testatur. In ipsa quoque religione valde permixta est: ut decalogi decachordus, tinnitus cytharae, tympana organi melodia, cymbalorum sonus. Ipsum quoque psalterium ad instar instrumenti Musici nominatum esse non dubium est: eo quod in ipso contineatur coelestium virtutum suavissima, et grata modulatio...

.....
Instrumentorum musicorum genera sunt tria: Percussionale, Tensibile, Inflatile.

Percussionalia acitabula aenea et argentea, vel alia quae et aliquo rigore percussa reddunt cum suavitate tinnitum. Tensibilia sunt chordarum fila, sub arte religata, quae a modo plectro percussa mulcent aurium delectabiliter sensum: in quibus sunt species cythararum diversarum. Inflatilia sunt, quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur: ut sunt tubae, calami, organa, penduria, et caetera huiusmodi.

Carmen de Nubentibus (4)

- 1.- Tuba clarifica, plebs Christi, revoca
Hac in ecclesia votiva gaudia.
Fide eximia celebra monita
Confitere piacula.
- 2.- Rite magnalia clange deifica
.....
- 5.- Epithalamisca usque dum reddita...
Voce parodica receptant gratiam,
Crescite, clamitat, replete aridam,
Ornate thori thalama.'
- 7.- Choreis, tympanis exsulta, música,
Et redde Domino vota perennia,
.....
- 8.- Pusilla copula, assume fistulam,
Lyram et tibiam, perstrepe cantica,
Voce organica carmen melodia
Gesta psalle Davidica.
- 10.- Cithara iubila, cymbalum concrepa,
Cinara resona, nablum, tripudia
Excelso Domino, qui regit omnia
Per cuncta semper saecula.

1. Canto epitalámico del siglo VII, del Ms, visigodo del s. X, B.N. Mss. 1005(Hh 60), Madrid. Tomado de H. ANGLÉS, El Codex polifónico de las Huelgas, I, pág. 28.

ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI⁽¹⁾Etymologiarum sive originum

Libro III, capítulo XVI

..... Interponebatur autem non modo sacris, sed et omnibus sollemnibus, omnibusque laetis vel tristioribus rebus. Ut enim in veneratione divina hymni, ita in nuptiis Hymenaei, et in funeribus threni, et lamenta ad tibias caneantur. In conviviis vero lyra vel cythara circumferebatur, et accubantibus singulis ordinabatur conviviale genus canticorum.

Cap. XVIII

De tribus partibus Musicae. Musicae partes sunt tres, id est, harmonica, rythmica, metrica. Harmonica est, quae decernit in sonis acutum et gravem. Rythmica est, quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. Metrica est, quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicon, iambicon, elegiacon, et cetera.

Cap. XIX

De triformi Musicae Divisione. Ad omnem autem sonum, quae materies cantilenaerum est, triformem

¹ Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit. W.M. Lindsay. OXONII e typographeo clarendoniano, 1911.

VI

constat esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit. Nam aut voce editur sonus, sicut per fauces, aut flatu sicut per tubam vel tibiā, aut pulsu, sicut per citharam, aut per quodlibet aliud, quod percutiendo canorum est.

Cap. XXI

De secunda divisione, quae organica dicitur/ Secunda est divisio organica in his, quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandoria, et his similia instrumenta. Organum vocabulum est generale vasorum omnium musicorum. Hoc autem, cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant. Ut autem organum dicatur, magis ea vulgaris est Graecorum consuetudo. Tuba primum a Tyrrhenis inventa, de quibus Vergilius (Aen.8, 526):

Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor.
Adhibebatur autem non solum in proeliis, sed in omnibus festis diebus propter laudis vel gaudii claritatem. Unde et in Psalterio dicitur (81,4) :
"Canite in initio mensis tuba, in die insignis sollempnitatis vestrae". Praeceptum enim fuerat Iudaeis ut initio novae lunae tuba clangerent, quod etiam et hucusque faciunt.

VII

Tibias excogitatas in Phrygia ferunt: has diu quidem funeribus tantum adhibitas, mox et sacris gentilium. Tibias autem appellatas putant, quod primum de cervinis tibiis cruribusque hinnolorum fierent, deinde per abusionem ita coeptas vocari etiam quae non de cruribus ossibusque essent.

Hinc et tibicen, quassi tibiarum cantus. Calamus nomen est proprium arboris a calendo, id est fundendo voces vocatus. Fistulam quidam putant a Mercurio inventam, alii a Fauno, quem Graeci vocant Pan. Nonnulli eam ab Idi pastore Agrigentino ex Sicilia. Fistula autem dicta, quod vocem emitat.

Nam $\varphi\acute{\omega}\varsigma$ Graece vox, $\sigma\tau\acute{o}\lambda\iota\alpha$ missa appellatur. Sambuca in musicis species est symphonicarum. Est enim genus ligni fragilis, unde tibiae componuntur. Pandorius ab inventore vocatus. De quo Vergilius (Ecl. 2,32):

Pan primus calamos cera coniungere plures
instituit, Pan curat ovis oviumque magistros.
Fuit enim apud gentiles deus pastoralis, qui primus dispare calamos ad cantum aptavit, et studio-
sa arte composuit.

Cap. XXII

De tertia divisione, quae rythmica nuncupatur.

Tertia est divisio rythmica, pertinens ad nervos

VIII

et pulsum, cui dentur species cithararum diversarum tympanum quoque, cymbalum, sistrum, acetabula aenea et argentea, vel alia quae metallico rigore percussa reddunt cum suavitate tinnitum et cetera huiusmodi. Citharae ac psalterii repertor Tubal, ut praedictum est, perhibetur. Iuxta opinionem autem Graecorum citharae usus repertus fuisse ab Apolline creditur. Forma citharae initio similis fuisse traditur pectori humano, quo uti vox a pectore, ita ex ipsa cantus ederetur, appellatamque eadem de causa. Nam pectus Dorica lingua *κίθαρα* vocari.

Paulatim autem plures eius species extiterunt, ut psalteria, lyrae, barbitae, phoenices et pectides, et quae dicuntur Indicae, et feriuntur a duobus simul. Item aliae atque aliae, et quadrata forma vel trigonali. Chorderum etiam numerus multiplicatus, et conmutatum genus. Veteres autem citharam fidiculam vel fidicem nominaverunt, quia tam concinunt inter se chordae eius, quam bene conveniat inter quos fides sit. Antiqua autem cithara septemchordis erat. Unde et Vergilius (Aen. 6,646):

Septem discrimina vocum.

Discrimina autem ideo, quod nulla chorda vicinae chordae similem sonum reddat. Sed ideo septem chordae, vel quia totam vocem implent, vel quia septem motibus sonat caelum. Chordae autem dictae a corde, quia sicut pulsus est cordis in pectore,

ita pulsus chordae in cithara. Has primus Mercurius excogitavit, idemque prior in nervos sonum strinxit. Psalterium, quod vulgo canticum dicitur, a psallendo nominatum, quod ad eius vocem chorus consonando respondeat. Est autem similitudo citharae barbaricae in modum Δ literae; sed psalterii et citharae haec differentia est, quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus redditur, superiores habet et deorsum feriuntur chordae, et desuper sonant. Cithara vero concavitatem ligni inferius habet. Psalterium autem Hebraei decachordon usi sunt propter numerum Decalogi legis. Lyra dicta ἀπό τοῦ ληρεῖν id est a varietate vocum, quod diversos sonos efficiat. Lyram primum a Mercurio inventam fuisse dicunt, hoc modo. Cum regrediens Nilus in suos meatus varia in campis reliquisset animalia, relictas etiam testudo est. Quae cum putrefacta esset, et nervi eius remansissent extenti intra corium, percussa a Mercurio sonitum dedit; ad cuius speciem Mercurius lyram fecit et Orpheo tradidit, qui eius rei maxime erat studiosus. Unde existimatur eadem arte non feras tantum, sed et saxa atque silvas centus modulatione adplicuisse. Hanc musici propter studii amorem et carminis laudem etiam inter sidera suarum fabularum commentis conlocatam esse finxerunt. Tympanum est pellis vel corium ligno ex una parte extentum.

Est enim pars media symphonise in similitudinem cribri. Tympanum autem dictum quod medium est, unde et margaritum medium tympanum dicitur; et ipsud, ut symphonia, ad virgulam percutitur. Cymbala scitabula quaedam sunt, quae percussa invicem se tangunt et faciunt sonum. Dicta autem cymbala, quia cum ballemantia simul percutiuntur; cum enim Graeci dicunt *σύν, βαλόν* ballematia. Sistrum ab inventrice vocatum. Isis enim regina Aegyptiorum id genus invenisse probatur. Iuvenalis (13,93):

Isis et irato feriat mea lumina sistro.

Inde et hoc mulieres percutiunt, quia inventrix huius generis mulier. Unde et apud Amazonas sistro ad bellum feminarum exercitus vacabatur. Tintinabulum de sono vocis nomen habet, sicut (et) plausus manuum, stridor valvarum. Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte pelle extenta, quam virgulis hinc et inde musici feriunt, fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus.

Libro XVIII, capítulo IV.

De Bucinis.— Bucina est qua signum datur in hostem, dicta a voce, quasi vocina. Nam pagani agrestesque ad omnem usum bucina ad compita convocabantur: proprie ergo hoc agrestibus signum fuit. De quo Propertius(4,I,13):

Bucina cogebat priscos ad arma Quirites.
Huius clangor bucinum dicitur. Tubam Tyrrheni primi invenerunt; unde (et) Virgilius(Aen.8,526):

Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor.
Hanc enim a Tyrrhenis praedonibus excogitatam, cum dispersi circa maritimas oras non facile ad quamque praedae occasionem voce aut bucina convocabantur, vento plerumque obstrepente. Hinc postea bellicis certaminibus adhibita est ad denuntianda signa bellorum, ut ubi exaudiri praeco per tumultum non poterat, sonitus tubae clangentis adtingeret. Tubam autem dictam quasi tofam, id est cavam. Item tubam quasi tibiam. Inter tubam autem et bucinam veteres dicernebant. Nam bucina insonans sollicitudinem ad bella denuntiabat. Virgilius (Aen. 7, 519):

Qua bucina signum dira dedit.
Tuba autem proelium indicabant, ut (Virg. Aen. 9, 503):

At tuba terribilem sonitum

XII

Cuius sonus varius est. Nam interdum canitur ut bella committantur, interdum ut insequantur eos qui fugiunt, interdum receptui. Nam receptus dicitur quo se exercitus recipit, unde et signa receptui canere dicuntur. Classica sunt cornua quae convocandi causa erant facta, et a calando classica dicebantur. De quibus Virgilius (Aen.7,637):

Classica iamque sonant.

Apud Amazonas autem non tuba, sicut a regibus, sed a regina sistro vocabantur feminarum exercitus.

Versi Domna Leodegundia Regina⁽¹⁾

- 1.- Laudes dulces fluant tibiali modo
magnam Leodegundiam Ordonii filiam;
exultantes conlaudemus manusque adplaudamus.
- 7.- Ornata moribus, eloquiis claram,
eruditam litteris sacrisque misteriis,
conlaudetur cantus suabi inniferis vocibus.
- 16.- Gaudete, gaudete simul personate
cuncti eius famuli matrone substantiam
dulci voce conlaudete proferentes canticum.
- 22.- Nervi reperi cussi manu cithariste
tetracordon tinniat armoniam concitet
ut resonent laudes dulces domne Leodegundie.
- 25.- Dum lira reclangit tibia resonat
Pampilone civibus melos dantes suabiter
recitantes in concentu laudent Leodegundiam.

1. Canto epitalámico del s. IX, contenido en el Códice de Roda de los ss. X-XI, Mss. s.s.f. 232, B.N. Madrid. Tomado de H. ANGLÉS, Historia de la Música medieval en

- 34.- Pulcerrima nimis audi modulamen
tibiale dulciter quod electo...
deprecantes deprecamur ut famulos audias.
- 43.- Concentu parili resonante cuncti
cantu (dulci) tibia (personet) ut decet
audiant et gratulentur qui te semper diligunt.
- 61.- Occurrent cantores suaves melos dantes
.....
- 67.- Incipiat cantor percutere lyram
aut berberens cimbalum (in conc)entu cunctorum
colaudere regem Deum Rectoremque omnium.

Himno de S. Julián y Sta Basilisa⁽¹⁾

- 6.- "Adest et ipse nuptiarum iam dies,
Urbis vocata multitudo convenit,
Plebes vicinae civitatum confluunt
Urbana laetae concinentes cantica,
Amore carnis perstrepenes cymbala
- 7.- Sparsis sonorum musicis concentibus
Melos per omnem civitatem personat,
Cantu sonora concrepabant organa,
Lyrae strepentes tinniebant chordulae,
Cavis plateae perstrepebant citharis".

1. Canto epitalámico mozárabe del Códice visigodo del s.X, B.N. Mss.1005 (Hh 60) Madrid. Tomado de H.ANGLÉS, Historia de la Música medieval en Navarra, pág. 41. Diputación Foral de Navarra, 1970.

Poema del Mio Cid⁽¹⁾

pág. 171

- v. 695.- ¡Qué priessa va en los moros! e tornáronse a armar;
 v. 696.- ante roído de atamores la tierra quería quebrar;

pág. 235

- v. 1657.- Fincadas son las tiendas e parecen los alvares,
 v. 1658.- a una grand priessa tañién los atamores;

 v. 1665.- "antes destos quinze dias, si ploguiere al Criador,
 v. 1666.- abremos a ganar aquellos atamores;

pág. 276

- v. 2345.- en la ueste de los moros los atamores sonando;

Libro de Alexandre⁽¹⁾

39.- Sé arte de música, por natura canter
 Sé fer fremosos puntos, las voces acordar.

211.- Un yoglar de grant guisa sabia bien su mester,
 Ombre bien razonado que sabia bien leer,
 Su uiola taniendo uieno al rey ueer:

803.- Las trompas e los cuernos ally fueron tannidos,
 Fueron los atambores de cada parte feridos:
 Tanto eran grandes e fieros los roydos,
 Semeiauan las tierras e los çielos moidos.

827.-
 Ensordeçien las oreias al son de los tromperos.

1378.- Echauan los moçuelos ramos por las carreras,
 Cantando sus responsos en diuersas maneras.

1. Biblioteca de Autores Españoles, vol. LVII, pág. 147
 y ss. Ed. Hernando, Madrid, 1925.

XVIII

- 1383.- El pleyto de ioglares era fiera nota,
Auye hy simfonia, arba, giga, e rota,
Albogues e salterio, çitola que mas trota,
Çedra e uiola que las coytas enbota.
- 1394.- Las yentes otros tiempos quando querien mouer
Fazien las trompas e los annafiles tanner:
.....
- 1396.-
Quando tannian la annafil todos lo oyen.
- 1798.- Eran grandes e muchas las donas e los dones,
Non querien los iogreres çendales nen çisclatoñes,
Destos auia hy muchos que fazien muchos sones,
Otros que menauan symios e xafarrones.
- 1971.- Todo los estrumentos que usan los ioglares,
Otros de maor preçio que usan escolares,
De todos auia hy tres o IIII pares,
Todos bien temprados por formar sus cantares.
- 1975.- Voluia los estrumentos a buelta connas aues,
Encordauan açierto las cuerdas connas claues,
Alçando e apremiando fazien centos suaues,
Tales que pera Orfeo de formar serien graues.

1976.- Ally era la musica cantada razon,
Las dobles que refieren coytas del coraçon,
Las dolçes de las baylas, el plorant semiton;
Bien podien tollar preçio a quantos no mundo son.

1978.- Podedesuos per otra cosa mucho marauillar,
Se quisiessse las medias solas farie cantar,
Se quisiessse la terçia, si quisiessse un par,
Sotil fu el maestre que lo souo laurar.

2370.-
Muchos los cantos e muchos los cantores,
Muchos los estrumentos con muchos tannedores.

Gonzalo de BERCEO¹⁾

Los Milagros de Nuestra Señora

Introducción

- 7.- Yaciendo a la sombra perdí todos cuidados,
Odi sonos de aves dulçes e modulados:
Nunqua udieron omnes organos mas temprados,
Nin que formar pudiessen sonos mas acordados.
- 8.- Unas tienien la quinta, e las otras doblaban,
Otras tienien el punto, errar non las dexaban,
Al posar, al mover todas se esperaban,
Aves torpes nin roncás hi non se acostaban.
- 9.- Non serie organista nin serie violero,
Nin giga nin selterio, nin manoderotero,
Nin estrument, nin lengua nin tan claro voçero,
Cuyo canto valiesse con esto un dinero.
- 26.- Las aves que organan entre essos fructales,
Que an las dulçes voçes, diçen cantos leales,
Estos son Agustint, Gregorio, otros tales,
Quantos que escribieron los sos fechos reales.

1. Biblioteca de Autores Españoles, vol.LVII. Ed. Hernando, Madrid, 1925. Milagros, pág. 103; Duelo, pág. 131; Vida Sto Domingo, pág. 39; Vida S. Millán, pág. 65.

29.- Cantaron los apóstoles muedo muy natural,
 Confessores e martires façien bien otro tal,
 Las virgines siguieron la grant madre caudal,
 Cantan delante della canto bien festival.

30.- Por todas las eglesias esto es cada dia,
 Cantan laudes antella toda la clereçia.

43.- Desuso lo dissiemos que eran los fructales
 En qui façien las aves los cantos generales,
 Los sus sanctos miraclos grandes e principales,
 Los quales organamos ennas fiestas cabdales.

Milagro V

141.-
 Ca estos son los arbores do debemos folgar,
 En cuya sombra suelen las aves organar.

Milagro XII

302.-
 Fueron a la eglesia cantando rica prosa,
 Fiçieron en escripto meter toda la cosa.

Milagro XXIII

- 647.-
 Mas por otras pastrijas lo que de mi levares,
 Non pagaras con ello cazurros nin ioglares.
- 698.- Los pueblos de la villa pauperes, e potentes
 Façien grant alegria todos con instrumentos,

Milagro XXIV

- 812.-
 Levaronlas los angeles cantando dulçes sones.
- 847.-
 Otros cantos dulçes de son e de dictado.

Duelo de la Virgen

- 172.-
 Guardat bien el sepulcro, controbatli cançiones
- 173.-
 Passaredes la noche façiendo tales sones.
- 176.- Tornaron al sepulcro vestidos de lorigas,
 Diciendo de sus bocas muchas suçias nemigas,

Controbando cantares que non valian tres figas;
Tocando instrumentos, çedras, rotas, e gigas.

177.- Cantaban los trufanes unas controaduras,
.....

Vida de Santo Domingo de Silos

38.- Fue un poco de tiempo el infant salteriado,
De hymnos e de canticos bien, e gent decorado,
.....

456.- Non avie el prior el çimbalo tannido,
Un trotero del rey fo a ellos venido,
.....

701.- Peydro era su nomne de esti caballero,
El escripto lo cuenta no ioglar ni çedrero,
.....

Vida de San Millán

7.- Abis otra costumne el pastor que vos digo,
Por uso una çitara traye siempre consigo,
Por referir el suenno, que el mal enemigo
Furtar non li pudiesse cordero nin cabrito.

22.- Fue en poco de tiempo el pastor psalteriado,
De ymnos e de canticos sobra bien decorado.
.....

Libro de Apolonio⁽¹⁾

- 178.- Aguisosse la duenya, fizieron-le logar
 Tenpró bien la vihuela en hun son natural,
 Dexó cayer el manto, peróse en hun bríal,
 Començó huna laude, omne nan vió atal.
- 179.- Fazia fermosos sonos, e fermosos debaylados
 Quedaua a sabiendas la boz a las vegadas,
 Fazia a la viuela dezir puntos ortados,
 Semeisauan que eran palabras afirmadas.
- 180.- Los altos e los baxos todos della dizian,
 La duenya e la viuela tan bien se ebinien,
 Que lo tienien ha fazannya quentos quelo vehien,
 Fazia otros depuertos que mucho mas valien.
- 182.- Recudió Apolonio como firme varon:
 Rey, de tu fija non digo si bien non,
 Mas si preudo la vihuela cuydo fer hun tal son
 Que entendredes todos que es mas con razon.

1. Biblioteca de Autores Españoles, vol. LVII,
 pág. 283 y ss. Ed. Hernando. Madrid, 1925.

- 184.- Amigo dixo ella, si Dios te benediga
 Por amor si la es de la tu dulce amiga,
 Que cantes huna laude en rota ho en gigua,
 Sino as me dicho soberuia e enemiga.
- 185.- Non quiso Apolonio la duenya contrastar,
 Priso huna viuela e sópola bien temprar,
 Dixo que sin corona non sabrie violar,
 Non queria maguer pobre su dignitat baxar.
- 186.-
 Mandó de sus coronas aduzir la meior,
 Díóla a Apolonio hun buen violador.
- 188.-
 Fue trayendo el arco egual e muy pareío,
 Abes cabie la duenya de gozo en su pelleio.
- 189.- Fue leuantando hunos tan dulçes sones
 Doblas e debayladas, temblantes, semitones,
 A todos alegrava la boz los corazones;

- 190.- Todos por huna boca dizien e afirmauan
 Que Apolonio Çeteo meior non violava,
 El cantar de la duenya que mucho alabauan,
 Contra el de Apolonio nada non lo preçisuan.

XXVI

- 202.- Prisolo por la mano, non lo queria mal,
Vyeron por la ribera mucho buen menestral,
Burzses e burzsesas, mucha buena senyall
Sallieron al mercado fuera al reyal.
- 350.-
Aprisó bien gramatiga e bien tocar viula,
.....
- 426.- Luego el otro dia de buena madurguada
Leuantóse la duenya rica-miente adobada,
Prisó huna viola buena e bien temprada,
E sallió al mercado violar por soldada.
- 427.- Començo hunos viesos e hunos sones tales,
Que trayen grant dulçor, e eran naturales,
Finchiense de omnes apriesa los portales,
Non les cabie en las plaças, subien a los
poyales
- 428.- Quando con su viola houo bien solazado,
A sabor de los pueblos houo asaz cantado,
Tornóles a rezer hun romance bien rimado,
De la su razon misma por ho auia pasado.
- 429.- Fizo bien a los pueblos su razon entender,
Mas valie de çient marquos ese dia el loguer.

Fuesse el traydor pagando del menester.
.....

- 495.- Quando houo dicho esto e mucho al,
Mouyó en su viola hun canto natural,
Coplas bien assentadas, rimadas a senyal;
Bien entendie el Rey, que non lo fazié mal.
- 502.- Tornó al Rey Tarsiana faziendo sus trobetes,
Tocando su viola, cantando sus vesetes;
Omne bueno, diz, esto que tú a mi permetes,
Téntelo pora tú si en razon no te metes.

Poema del Conde Fernán González⁽¹⁾

- 90.- Otro dia mannans los pueblos descreydos,
Todos fueron en el campo de sus armas guarnidos,
Taniendo annafyles e dando alarydos,
E las tierras e los çielos semejaván movydos.
- 254.- Façian grand alegría los pueblos descrbydos,
Venian tannendo trrompas e dando alaridos,
Davan los mal façados a-temannos rroydos
Que los montes y los valles semeiavan moudos.
- 682.- Alançavan en los tablados todos los caballeros,
E a tablas e a castanes jugan los escuderos,
De otra parte matavan los toros los monteros,
Avya ay muchas de çitulas et muchos vyoleros.

1. Biblioteca de Autores Españoles, Vol. LVII,
págs. 392 y ss. Ed. Hernando, Madrid, 1925.

IOANNIS AEGIDII ZAMORENSIS

Ars Musica⁽¹⁾

Capitulum XV.

De cuiuslibet instrumenti per se inventione ac constitutione.— Musicalia instrumenta inventa fuerunt secundum diversitatem temporum a diversis.

De quibus scriptura divina Danielis III faciens mentionem dicit, quod de mandato regis Nabuchodonosor et principum eius praeco clamabat valenter: "vobis dicitur populis et tribubus et linguis, in hora, qua audieritis sonitum tubae et fistulae, et citharae, et sambuccae, psalterii, et symphoniae, et universi generis musicorum, cadentes adorare statuam auream, quam constituit Nabuchodonosor rex".

Canon, et medius canon, et guitarra et Rabr (f. nabla) fuerunt postremo inventa.

Organa in speciali non nominantur, quia organum

1.— Apud Martino GERBERTO, Scriptores ecclesiastici de Musica Sacra... vol. II, pág. 388. Typis San Blasianis 1784.

(Las notas a pie de página por orden alfabético son del autor, ya que por ser aclaratorias estimamos conveniente no suprimirlas)

est generale nomen vasorum omnium musicorum:(a)
 specialiter est appropriatum instrumento ex multis composito fistulis sive cannis, cui felles adhibentur. Et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis, et in hymnis, propter abusum histrionum, electis aliis communiter instrumentis. Tuba a Tyrrhenis primitus est inventa, de quibus Virgilius:

"Tyrrhenusque tubae mugere per aethera clangor"(b)
 Utebantur autem antiqui tubis in proeliis, ad hostium terrificationem, et ad commilitonum animationem, ad equorum bellicorum in pugnam provocationem, ad bellorum iniendam congressionem, et ad signandam certaminis cum victoria terminationem, et ad fugitivorum revocationem. Item utebantur tubis in festis et in conviviis propter populi convocationem, propter excitationem ad Dei laudem, et ad laetitiae et gaudii praeconizationem et invitationem. Praeceptum enim fuerat Iudaeis, ut in bellis tubis sacris clangerent, et etiam in initio novae lunae buccinaerent, et ut annum iubilaem, qui

(a) Haec et sequentia de instrumentis musicis ex Isidoro sunt desumpta lib.III, etymolog. cap.21. Organum vero vocabulum esse generale, iam notavit S. Agustin in psal.150.

(b) De tuba agit Isidorus l.cit. lib.XVIII, cap.IV ubi pro tova habet tofa.

annus erat remissionis, tubarum sonitu pronuntia-
rent, et gaudium aut quietem omnibus promulgarent.
Est autem proprie tuba, ut dicit Isidorus Libro
XVIII, instrumentum bellicis certaminibus debitum
"ad denuntianda signa bellorum, et ut ubi audiri
praeco non poterat prae tumultu, sonitus tubae
clangentis attingeret". Et dicitur tuba, quod to-
va, id est cava: interius enim est concava et vas-
te plana propter ampliorem flatus receptionem.
Exterius autem est rotunda, circa tubantis orifi-
cium valde stricta, sed in parte anteriori multum
ample, manu clangentis ad os ponitur, regitur, e-
rigitur, deprimitur, et tenetur. "Cuius sonus va-
rius est", ut dicit Isidorus:(c)"nam interdum ca-
nit, ut bella committantur, interdum ut eos, qui
fugiunt, insequantur", interdum ut exercitus intra
se recipiantur.

Buccina dicitur, quasi vocina parva, sed tuba ae-
nea, dabatur antiquitatus contra hostes. "Nam", ut
dicit Isidorus, Libro XVIII:(d) "pagani, agreste-
que ad omnem pariter usum sono buccinae convoca-
bantur". Unde proprie buccina agrestibus signum

(c) Isidorus lib. XVIII, cap. IV, et addit: "inter-
dum receptui; nam receptus dicitur, quo se exer-
citus recipit".

(d) Ibidem; sed ita habet: "buccina ad compita con-
vocabantur".

fuit, de qua Propertius: "buccina iam priscos co-
gebat ad arma Quirites. Huius clangor buccinum
dicitur, ut dicit idem. Bucinis autem corneis u-
tebantur Hebraei, praecipue in Kalendis, in memo-
riam liberationis Isaac, pro eo, quod cornuto a-
riete in sacrificio immolato (ipse fuerit libera-
tus) ut dicit glossa super Genesim.

Tibia dicitur esse dicta eo quod de cervinis ti-
biis, (e) hymnorum seu hymniculorum creditur primi-
tus fuisse facta. Hinc tibicem dixerunt tibi-
arum cantus (f). Vel secundum Hugonem tibia dicitur a
tibia, quod est scriptus (g), vel calamus, quia a
quibusdam calamis tale instrumentum antiquitus
fiebat. Et hinc dicitur tibicen, huius tibicinis,
ille qui tibia canit. Et fuit quondam instrumen-
tum lugubre, quo utebantur homines in funeribus
mortuorum, ut dicit glossa super Matth. IX. "cum
audisset tibicines et id est carmen lugubre ca-
nentes".

Calamus a calando, id est vocando est dictus, id
est, a fundendo voces, et est generale tantum fis-
tularum. (h)

(e) Lib. III. cap. 21. "De cervinis tibiis cruribus-
que himnularum".

(f) Isidorus I. c. habet: "hinc tibicen quasi tibia-
rum cantor".

(g) Legendum hic videtur, SCIRPUS.

(h) Suppl. "nomen".

Nam fistula est dicta, quod vocem remittat. Nam $\varphi\omega\varsigma$ graece vox dicitur, stola (i) vero emissa; unde fistula quasi emittens sonnum. Hac utuntur venatores, quia eius sonnum cervi libenter audiunt. Sed dum unius venatorius fistulatione cervus ad auditum allicitur, ab alio, de quo non praecavet, sagittatur. Vox etiam fistulae decipit volueres dum canendo earum simulat et fingit voces; unde dicitur:

"Fistula dulce canit, volucrem dum decipit auceps"
Fistula insuper delectat oves, et ideo fistulis utuntur pastores, dum vigilant super gregem suum: unde et quidam nomine Pan dicebatur esse dictus pastoralis, qui primus dispares calamos ad cantum aptavit, et studiosa arte composuit.

De quo Vergilius:

"Pan primus calamos cera coniungere plures instituit. Pan curat oves, oviumque magistros".
Et ideo instrumentum fistularum ab eo inventum Pandorium est vocatum, ut dicit Isidorus (j).
Est etiam Pandorium instrumentum rotundum, cum pergameno extento super lignum, quod manibus tangatur. Ad hoc fistulis se excitant vigiles, et earum melodiae suavitatem ad dormiendum ocyus et

(i) $\zeta\omicron\lambda\eta$ a $\zeta\epsilon\lambda\lambda\omega$ mitto

(j) Isidorus, libro III, cap. XXI.

suavius provocantur in lectulis quiescentes.
Sambuca est genus ligni fragilis, cuius rami
sunt concavi, vacui atque plani, unde tibiae
componuntur, et quaedam species symphoniae, ut
dicit Isidorus(k).

Symphonia est instrumentum musicum, quod fit ex
ligno concavo, pelle extenta in utraque parte
sua, quem musici hinc inde virgulis feriunt, fib-
que in ea ex concordia gravis et acuti suavissi-
mus cantus, ut dicit Isidorus (l).

Symphonia tamen dicitur collatio et concordia
quorumcumque sonorum (m). Sic chorus dicitur
concors unitas diversarum vocum, ut dicit glo-
ssa super Lucae XV.

Harmonia est rhythmica et canora melodia, ex
pulsu et percussione nervorum, et tinnitu meta-
llorum generata. Et huic harmoniae diversa ser-
viunt instrumenta, ut tympanum, cymbalum, lyra,
cithara, psalterium, atque sistrum et cetera.
Tympanum est pellis sive corium ligno ex utraque

(k) Isidorus, Libro III, cap. XXI.

(l) Ibidem, cap. XXII.

(m) Unde Hieron. ad Damas, epist. 146. Male qui-
dam latinorum symphoniam putant esse genus orga-
ni, cum concors in Dei laudibus concentus hoc vo-
cabulo significetur.

parte extensum. Est enim pars media symphoniae in similitudinem cribri, et ungula percutitur (n), quemadmodum percutitur symphonia, ut dicit Isidorus. Cui si iuncta fuerint fistula, dulciorum reddit melodium.

Cithara ab Apolline est reperta secundum Graecorum opinionem. Est autem cithara similis pectori humano, eo quod sicut vox ex pectore, ita cithara cantus procedit: et ideo sic est appellata. Nam pectus dorica lingua *κίθαρα* appellatur. Paullatim autem plures eius species extiterunt, ut psalteria, lyrae et huiusmodi: et aliquae habent formam quadratam, aliquae trigonalem.

Chordarum numerus multiplicatus est, et commutatum genus. Veteres autem vocaverunt citharam fidiculam vel fidicen (ñ), quia bene concurrunt inter se chordae eius, quantum bene convenit, inter quos fides fit. Habebat autem cithara septem chordas; unde Virgilius:

"Septem sunt soni, septem discrimina vocum"

Discrimina autem ideo sunt dicta, quia nulla chorda vicinae chordae similem sonum reddit. Ideo autem sunt septem chordae, vel quia totam

(n) Isidorus I.c. ad virgulam percutitur.

(ñ) Isidorus I.c. fidiculam vel fidem.

vocem implent, vel quia septem motibus sonat coelum. Chorda autem est dicta a corde, quia sicut pulsus cordis est in cithara. Has primo Mercurius excogitavit, idemque prior in numeros sonnum extruxit, ut dicit Isidorus (o). Chordae autem quando sunt magis siccae, et etiam magis tensae, tanti amplius sunt sonorae. Plectrum autem dicitur instrumentum, quo temperantur chordae et extenduntur.

Psalterium a psallendo, id est, a cantando est nominatum, eo quod ad eius vocem chorus consonando respondeat. Est autem similitudo citharae barbaricae in modum deltae Δ litterae (p). Sed psalterii et citharae haec est differentia; quod in psalterio lignum habetur concavum, unde sonus redditur superius, et deorsum feriuntur chordae, et desuper sonant: cithara vero concavitatem ligni inferius habet.

(o) Isidorus. "Idemque prior nervos in sonnum strinxit"; nempe iuxta Tertull. I. de coron. mil. c. 8. sed et si nervos idem Mercurius in sonum strinxit et cetera.

(p) Sic. et Cassiodorus in prol. in psalt. "Psalterium est, ut Hieronymus ait, in modum Δ litterae formati ligni sonora concavitas".

Psalterium Hebraei habent decachordum, id est, decem chordarum secundum numerum decem praeceptorum. Fiunt autem optimae eius chordulae de aurichalco, vel etiam de argento.

Lyra a varietate vocum est dicta, eo quod diversos sonos efficiat, ut dicit Isidorus. Lyram primo a Mercurio fuisse inventam dicunt hoc modo. Cum regrediens Nilus in suos mestus varia in campis animalia reliquisset, relictæ est etiam testudo, quæ (cum esset) putrefacta, et nervi eius remansissent extenti intra concavum (q), percussa a Mercurio sonum dedit: et ad eius speciem lyram fecit, et tradidit Orphæo, qui huius rei maxime fuerant studiosus. Unde dicebatur eadem arte non solum feras, sed etiam saxa et silvas cantus modulatione placasse. Hunc scilicet lyram propter studii amorem et Cariminis laudem inter sidera locatam esse musici fabulantur, ut dicit Isidorus. Cymbala sunt quædam musica instrumenta, quæ percussa iuvicem se tanguunt, et sonum faciunt et tinnitum.

Sistrum est instrumentum musicum, sic ab inventrice vocatum. Nam Isis regina Aegyptiorum sistrum invenisse probatur; unde Iuvenalis:

(q) Isidorus I, c. habet "intra corium".

XXXVIII

"Isis et irato feriat mea humina sistro"

Ideo mulieres hoc utuntur instrumento, quia eius inventrix fuit mulier; unde et apud Amazonas sistro ad bellum foeminarum exercitas advocatur.

Tintinnabulum a tinniendo est dictum, et est parva nola vel campanula. Habet autem campana hoc proprium, quia dum resonando aliis proficit, ex frequenti ictu sese consumit. Sed et multa alia deserviunt instrumenta musicae disciplinae, cuius scientia tractet de vocibus et de sonis.

Et ista, quae de musica dicta sunt, absque praeeindicio dicta sunt...

JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA

Libro de Buen Amor⁽¹⁾

- 868.- Estaba y el burro, fesieron del joglar,
 como estaba bien gordo comenzó a retozar,
 Su atambor taniendo bien alto a rebusnar,
 Al leon e a los otros querialos atronar.
- 1069.- Estaba don Carnal ricamente asentado
 A mesa mucho farta en un rico estrado,
 Delante sus juglares como omen honrado,
 De sus muchas viandas era bien abastado.
- 1070.-
 Tannia a menudo con el su annafil,
 Parlaba mucho el vino de todos algaquil.
- 1186.-
 A el salen triperas tanniendo sus panderos

- 1187.- El pastor lo atiende fuera de la carrera
 Tanniendo su zamponna et los albogues espera,
 Su mozo el caramillo fecho de cannauera,
 Taniendo el rabadán la çitola trotera.

1. Biblioteca de Autores Españoles, vol.LVII.
 Poetas Castellanos anteriores al XV. Ed. Hernando.
 Madrid 1925, pág.254 y ss.

- 1201.-
 Reçibenlo los omes, et duennas con amores,
 Con muchos instrumentos salen los atambores.
- 1202.- Allí sale gritando la guitarra morisca
 De las voses aguda e de los puntos erisca,
 El corpudo laud que tiene punto a la trisca,
 La guitarra latina con esos se aprisca.
- 1203.- El rabé gritador con lá su alta nota,
 Cabél el orabin taniendo la su rota,
 El salterio con ellos mas alto que la mota,
 La bihuela de péndola con aquestos y sota.
- 1204.- Medio canno et arpa con el rabé morisco,
 Entrellos alegranza el galipe Francisco,
 La rota dis con ellos mas alta que un risco,
 Con ella el tamborete sin él non vale un prisco.
- 1205.- La vihuela de arco fas dulçes de bayladas,
 Adormiendo a veses, muy alto a las vegadas,
 Voses dulces, sabrosas, claras et bien pintadas,
 A las gentes alegre, todas las tiene pagadas.
- 1206.- Dulçe canno entero sal con el panderete,
 Con sonajas de asofar fassen dulçe sonete,

Los organos y disen chanzones e motete,
La axdedura albardana entre ellos se entremete.

1207.- Dulçema, e axabeba, el finchado albogon,
Çinfonia e baldosa en esta fiesta son,
El francés odreçillo con estos se compon,
La reçiancha mandurria alli fase su son.

1208.- Trompas e annafiles salen con atambales,
Non fueron tiempo ha plasenterias tales,
Tan grandes alegrias, nin atan comunales,
De juglares van llenas cuestas e eriales.

1487.- Despues fise muchas cantigas de danza e troteras
Para judias, et moras, e para entendederas
Para en instrumentos de comunales maneras,
El cantar que non sabes, oilo a cantaderas.

1488.- Cantares fis algunos de los que disen los cie-
gos.
E para escolares que andan nocherniegos.
.....

1489.- Para los instrumentos estar bien acordados,
A cantigas algunas son mas apropiadas,
De los que he probado aqui son sennalados,
En qualesquier instrumentos vienen mas asonados.

XLII

- 1490.- Arabigo non quiere la biuela de arcó,
Sinfonia, guitarra non son de aqueste marco,
Çitola, odreçillo non aman caguil hallaco,
Mas aman la taberna, e sotar con bellaco.
- 1491.- Albogues e mandurria, caramillo e zampenna
Non se pagan de arabigo quanto dellos Bolonna,
.....
- 1607.- Sennores, he vos servido con poca sabidoria,
Por vos dar solás a todos fablevos en jugleria,
Yo un gualardon vos pido que por Dios en ro-
meria
Digades un Paternoster por mi et Ave Maria.

Poema de Alfonso Onceno⁽¹⁾

- 406.- Estas palabras desian
Donsellas en sus cantares,
Los estormentos tannian
Por las Huelgas los jograles.
- 407.- El laud yuan tanniendo,
Estormento falaguero,
La viuuela tanniendo,
El rabé con el salterio.
- 408.- La guitarra sserranista,
Estromento con rrason,
La exabebe morisca,
Allá en medio canon.
- 409.- La gayta, que es sutil,
Con que todos pñaser han,
Otros estromentos mill,
Con la farpa de don Tristan.
- 410.- Que da los puntos doblados,
Con que falaga el loçano,
E todos los enamorados
En el tiempo del verano.

1. Biblioteca de Autores Españoles, vol. LVII,
pégs. 489. Ed. Hernendo, Madrid, 1925.

XLIV

1643.- De una parte del Salado
En ases entran paganos,
En tropel están xristianos,
Con su rrey bien suenturado.

1644.- Moros estauan tanniendo
Atabales marroquiles,
De la otra rrespondiendo
Tronpas con annafiles.

D. JUAN MANUEL

El Conde Lucanor⁽¹⁾Enxemplo XLI.

... Et este rey moro non se trabajaba de esto, sinon de comer et de folgar, et de estar en su casa vicioso. Et acaesció que estando un dia folgando tañian ante él un estormento de que se pagan mucho los moros, que ha nombre albogón. Et el rey paró mientes, et entendió que non facia ten buen son como era menester, et tomó el albogón, et añadió en él un forado a la parte de yuso, en derecho de los otros forados, et dende en adelante facia el albogón muy mejor son que fasta entonces facia. Et comoquier que aquello era bien fecho para en aquella cosa...

1. B.A.E. Escritores en prosa anteriores al s. XV, recogidos e ilustrados por D. Pascual de Gayangos. Madrid, Rivadeneyra editor, 1860. vol. LI. pág. 410.

Cancionero de Baena⁽¹⁾

Respuesta de Juan Alfonso de Baena, escrivano del
Rrey. Pág. 79, copla 81.

.....
Pero sy vos plase que desto dependa,
Que tangan las tronpas é los atabales
E yo suba quintas en boses tunbales,
De vestra madexa quebrada es la cuenda.

Replicacion de Alfonso Alvarez contra Pero Carryllo.
Pág. 110, copla 110.

.....
Mi conbite desdonado
Fue tañer de caramillo,
Tener agua en canastillo
Es piensso desvariado,
Que palabra es de dotor:
Mas val ser frayre menor
Que rryco desmazalado.

1. Recopilado por Juan Alfonso de Baena. Ed. de M.
Rivadeneyra, Madrid 1851.

Sentencia que dió Alvarez de Cañizales. Pág. 110, c. 111

.....

Porque soes enamorado
Tango assy mi caramillo,
Lançando este quadrillo
Contra vos tan ayrado.

Respuesta que fizo el dicho Alfonso Alvarez. Pág. 117,
c. 115.

.....

Este grant ruydo syn muchas trompetas
Ya es retraydo fasta en Lonbardía,
La vil atrevençia syn grant theología
Que fue esecutado despues de completas.

Dezir de Alfonso Alvarez a doña Constança Sarmiento.
Pág. 158, c. 174

Señora ,vestra salud
Es a mi grant buen andança,
El contrario es tribulança
Despues de la juventud.
Juro a Dios é á su virtut,
Que non canto con paçençia,
Pensando en vestra dolençia,
Nin puedo tocar laúd.

XLVIII

Laud, rrabe nin vyuela,
Non he ojos de tañer,
Antes he tal desplazer
Que nada non me consuela,

Dezir de miçer Francisco Imperial al nacimiento de
Juan II. Pág.198, c.226

.
El rromper del agua eran tenores,
Que con las dulçes aves concordavan,
En bozes baxas é de las mayores
Duçaynas é farpas otro sy sonnavan,
E oy personas que manso cantavan,
Mas por distançia non las entendia,
E tanto era su grant melodia
Que todas las aves mucho se alegravan.

Dezir de Fray Diego de Valençia en respuesta al an-
terior que trata del nacimiento de Juan II. Pág.209,
c.227.

En rronper el agua solien los señores
Tomar mucho gozo, segunt deseavan,
En alto é en baxo cantavan discoros
Con los estormentos que dulce tocavan,
Harpas é escaques que mas acordavan
Con el monicordio, que bien paresçia

De si la calandria tal son les façia,
Que de otras cossas muy menos curavan.

.....
Sea sobre todos leal amador,
E sepa en estormentos tocar delitoso,
De todos los juegos sea sabidor,
E trayga buen gesto en dançar fermoso.

Desir de Fray Alonso de la Monja. Pág.238, c.246.

.....
De querella antigua é vieja quistion
Faser demanda é pregunta nueva:
Non es maravilla que á esto á t̃y nueva
Dubda ó espanto ó otra extinçion,
Ca David é Boeçio, aun Jeremias
Tañieron tronpas á las orejas mias
Con esta querella é aqueste sermon.

Desir de Miçer Francisco á las syete virtudes. Pág.
245, c.250.

.....
Era çercado todo aquel jardin
De aquel arroyo á guisa de cava,
E por muro muy alto jazmin
Que todo á la redonda lo çercava:
El son del agua en dulçor passava

Harpa, duçayna, vyhuela de arco
 E non me digan que mucho abarco
 Que non ssé sy dormia ó velava.

Pregunta de Ferrant Manuel contra Juan Alfonso.
 Pág.266, c.260.

En coplas llennas de asogue,
 Gentil sseñor Johan Alfonso,
 Fasedes alto rressponso
 E tañedes vuestro albogue.
 Mas guardat que non sse afogue
 La vuestra çiençia profunda,
 Que fase grant barafunda,
 Pero en esta arte ffecunda
 Sy mas fonda non se funda,
 Çiarà por bien que bogue.

Desir de Ferrant Manuel de Lando.Pág.288, c.286.

.
 Muy espeso, material,
 Gonçalo Lopez venia
 Con pura malençonía
 Mas bermejo que el coral,
 Diciendo : "En el arraval
 Mis espaldas trabajavan,
 Ca los golpes que me davan
 Sonavan como ataval".

Con un gran laud tunbal
 Asomó Juan de Ajufryn
 En el su rusio roçin
 Con rretranquas é petral
 Fasiendo jura espeçial
 Que ya muy cansado era,
 Ca el espada que traxiera
 Pesava commo destrál.

Desir de Rruy Paes de Rribera. Pág.331, c.299.

.
 Señor Rrey, desde las hasen
 Fueron todas ayuntadas
 E las trompetas tocadas,
 Fuyeron como rrapases,
 Dexaron los contumases
 El campo a los generosos
 Fidalgos e venturosos,
 Fueron sse los Alcabazes.

Replicaçion de Juan Alfonso contra Ferrant Manuel.
 Pág.426,c.361.

.
 Ferrand Manuel, tañer el farlique
 En Harpa ó guitarra echado de cuesta,
 Vos do la ventaja, mas juro por esta
 Que desta linda arte yo vos purifique.

LII

Replicación de Juan Alfonso contra Alfonso Alvarez
Pág.429, c.366

.
Señor, syn ayuda de jues nin merino,
Ssy este pandero non ronpe nin rraja,
Yo le faré tumbar la sonaja
Que suene mas alta que boz de pollino.

Respuesta de Rodrigo de Arana a Juan Alfonso de Baena
Pág.474, c.427.

.
Non por rreçelo de vuestras saetas,
Señor Juan Alfonso, seredes atreguado,
Nin por que me syento por muy conqwestado
Del mucho rruído de vuestras tronpetas,

Replicación de Juan Alfonso de Baena. Pág.479, c.433

.
E de tus baldones yo mon fago cura,
Pues so rreliosso de vida muy neta,
En pero, sy quierem tañer la tronpeta,
Di é digamos á ver quien apura.

Desir de Juan Alfonso de Baena al Condestable don
Alvaro de Luna. Pág.495, c.453.

Señor, lo terçero é mas provechoso
 Es que non tomades ningunos pesares,
 Mas muchos plaseres, oyendo juglares
 Con gesto rriente, gentyl, deleytosso:
 A todos muy franco, cortés, gasajoso,
 Algunas vegadas cantando, tañiendo,
 Con lyndos fidalgos folgando é rryendo,
 Mirando su vista de Rrey tan graçioso.

MARQUES DE SANTILLANA

Canciones y Decires⁽¹⁾

El Sueño

Est.V.- Mas por eso non cesaron
los fados de me mostrar,
a fin de lo evitar,
mas daños que non tardaron,
que las tres Furias cantaron
con la tronpa de Tritón,
e con tan triste canción
el mi sueño quebrantaron.

IX.- E mas vide que sonava
en un gracioso estormete,
no cuytosa, mas plaziante
muy dulçemente cantava.
En tal guisa me fallava
yo (como) quando a Theseo
ymplorava Piriteo,
porque Triçia reposava.

1. "Clásicos Castellanos". Edición y notas de Vicente García de Diego. Espasa-Calpe, Madrid 1954, págs. 57, 60, 62 y 84.

XIII.- E la farpa tan sonosa
 que tal retinto tenía,
 en sierpe se convertía
 de la grand sirte arenosa:
 e con rrabia viperosa
 mordió mi siniestro lado,
 así que finqué turbado
 con angustia rangoxosa.

LVI.- Ya sonavan los clarones,
 e las trompetas bastardas,
 claronías e bombardas
 pasavan distintos sonos:
 las baladas e cançiones
 e rrondeles que fazían
 bien atarde los o(f)an
 los turbados coraçones.

JOANOT MARTORELL I MARTÍ JOAN DE GALBA

Tirant lo Blanc⁽¹⁾

Vol.I, cap.XIV, pág.137

El rey de Canarias envía embajadores al rey de Inglaterra.

"Partiren dos grans cavallers moros del castell d'Alimburg, los quals trametia lo rei de Canària a la ciutat de Varoic per ambaixadors al rei d'Anglaterra, e ans de llur partida trameteren un trompeta a la ciutat per demanar salconduit".

Cap.XXIV, pág.157.

Se refiere este capítulo al rey ermitaño.

"Com clarejar començà l'alba, los moros feien grans alegries, sonant tabals, trompetes e anafils, e ab multiplicades veus cridaven batalla".

Cap.XXV, pág.159.

El rey ermitaño venció en la batalla contra los moros.

"... e al matí, en l'alba clara, lo Rei feu tocar les trompetes e armà's tota la gent".

1. JOANOT MARTORELL I MARTÍ JOAN DE GALBA, Tirant lo Blanc. Pròleg i text de Martí de Riquer. Ed. Seix Barral, Barcelona 1969.

Cap.XXVI, pág.163.

El rey ermitaño se manifestó a la condesa.

"Aprés tornaren al castell ab moltes trompetes e tamborinos, ab gran triúmfo e alegría".

Cap.CV, pág.326.

Tirant llegó a Rodas con la nave.

"Com fou nit escura, lo castell e la ciutat e estava ab molt gran lluminària e gran alegries de tocar trompetes, tabals e d'altres maneres d'instruments".

Cap.CVI, pág.330.

Tirant hizo quemar la nave del capitán de los genoveses.

"E prestament manà sonar les trompetes e anafils del camp, e les naus donassen vela..."

Cap.CLIV, pág.521.

Trata este capítulo de la respuesta de Tirant al duque de Macedonia.

"En les sues tendes...los uns sonen llaút, los altres arpa, uns mija viola altres flautes e cantar a tres veus per art de música".

Vol.II, cap.CCXXII, pág.75 y s.

Como el emperador dió el título de duque de Macedonia al Condestable.

LVIII

"Aprés a colp totes les trompetes sonaren,
cridant lo herauts e reis d'armes:

.....

E l'Emperador feu sonar un gran corn que -
de més d'una llegua podia ésser oït, e tots los
cavallers, oït lo corn, tiraren la vía de Pera.

.....

L'Emperador maná sonar les trompetes, e tost
se departiren, los uns a una part, les altres a
l'altra.

.....

Com hagué durat per bon espai , veren les
dames en los murs del palau. Soná una trompeta
e tots s'auniren e donaren de peu en terra".

Cap.CCCXXXIV, pág.319.

El rey Escariano presenta excusas a Tirant.

"L'endemá per lo matí, com lo sol fou eixit
lo rei Menador davallá de la muntanya no pensant
que lo rei Escariano ne Tirant fossen allí, mas
pensá que fossen alguns corredors lladres, e -
tramés-los un trompeta que venguessen presta -
ment e que es tornassen moros, si no, que ell
prometia àl seu Mafomet que tants com ne pendria
que tots los penjaría. Respós Tirant al trompeta"

Cap.CCCLXVI,pág. 377.

Trata este capítulo de como la doncella

mora manifestó a Tirant que ella era Plaerdemavila.

"Aprés féu aparellar moltes viandes e féu un convit general a tots los que menjar hi volguessen. E tots los ministres e trompetes del camp e de la ciutat maná que fossen aquí, e fou feta la més - singular festa que jamás sia estada en un camp, qui durá nit dies".

Cap.CCCLXX, pág. 382.

Respuesta de Plaerdemavida al senyor de Agramunt.

"Tirant pres les claus e donáls a Plaerdemavida feut-la senyora de la ciutat, e ab triúmfo - de molta gent, qui le acompanyava ab diversos instruments, la portaren a cavall dins la ciutat e la meteren dins lo palau real com a senyora".

Cap.CCCLXXXIII, pág.401.

Los sponsales de Plaerdemavida con el señor de Agramunt.

"E féu molt prestament emparementar lo palau de la senyora de Montagata de molts bells draps d'or i de seda, e féu-se venir tots los músics de tota aquella terra, de tota natura d'estruments que trobar se pogueren".

Cap.CCCLXXXVII, pág.407.

Tirant habla con su gente de armas.

"Com les batalles foren prop, que es veren, començaren d'esclafir les trompetes e anafils, e los crits foren tan grans d'abdues les parts que paria que cel e terra s'en degués entrar."

Cap.CDVIII, pág. 437 y s.

Tirant partió con los suyos de la ciudad de Constantina.

"D'açò hagué Tirant molt gran enuig e féu la vía del port de Palerm e véu aquí les fustes del rei de Sicilia, qui començaren a fer gran festa de trompetes e de bombardes, e les de Tirant per lo semblant, e feren tan gran remor que paria que lo món deguessen abisar.

E ab gran magnitud de trompetes e de ministres ells se dinaren ab gran plaer e ab gran abundància de totes maneres de viandes pertanyents a semblant convit.

E de continent lo rei de Sicilia tramés un cambrer seu, e los trompetes anaren per la ciutat manant a tots los qui tenien d'anar que es recollissen."

Cap.CDXVIII, págs.458 y s.

Tirant apresa un grupo de moros.

"E així mateix maná a tots los patrons que com ferrien en l'estol dels moros, que fessen

molt gran esclafit de trompetes e anafils e de botzines, de les quales Tirant havia fet fer molt gran forniment, e los altres ab bombardes e crits molt espantosos, a fi que els possassen lo diable al cos.

.....

E ab molta gran fúria ells feriren en l'estol dels moros, ab l'esclafit tan gran de les trompetes e anafils e botzines e crits molts grans, e moltes bombardes que despararen al colp,

.....

Com los qui estaven en la muralla de la ciutat oïren la gran remor de bombardes e de trompetes e de crits devers lo port, e veren tantes llums, estiguerenne molt admirats, car paria que tot lo poder del món fos allí".

Cap.CDXXX, págs.478 y s.

Tirant con su gente llega al puerto de Constantinopla.

"E faent grandissima alegría, segons s'acostuma e solen fer los qui ab triúmfant victòria donen socors als qui són posats en grandissima necessitat, llançant bombardes e sonant trompetes, clarons e anafils, ab multiplicades veus saludaren la insigne ciutat.

.....

E ab delitós repòs passaren tot aquell dia festejant les dames de l'Emperadriu e de la Princesa ab moltes danses e jocs que ennoblien la festa."

LXII

Cap.CDXLVIII, pág.509.

"Tirant llega a la ciudad de Constantino-
pla donde fue recibido por el Emperador con mu-
chos honores.

"Com l'Almirall véu venir a Tirant, féu to-
car les trompetes e anafils e clarons, e ab gran
crits saludaren al Capità".

Cap.CDL, págs.513 y s.

Los reyes de Sicilia y Fez hacen reveren-
cia al Emperador.

"Tots los altres barons e cavallers, en un
altre cadafal feren passar, ou foren molt noble-
ment servits, e ab molt singular música de mi-
nistres e d'altres innumerables esturments se di-
naren ab gran triúmfo.

Llevades les taules, les danses començaren
molt grans".

Cap.CDLII, págs.519 y s.

Antes que Tirant partiesse a recobrar las
tierras del Imperio, el Emperadpr lo desposa
con su hija Carmesina.

"....e molt altres grans senyor e dames.e
infinit poble, on se doná meravellosa collació
e real gast, aixi abundós, com se pertanyia a
tal esposalici, de pasta real e marsapan e al-
tres confits de molta estima, l'orde, lo ser-

vir y los servidores, de molt triüfant e discreta manera, la veixella d'or i la d'argent, molt ben obrada d'esfalt e delicada forja, la tapisseria, tapits, tàlems, estrados i cortines, ab tanta riquesa i pompa com jamás se sia vista, la música partida en diverses parts per les torres e finestres de les grans sales: trompetes, anafils, clarons, tamborinos, xaramites e musetes e tabals, ab tanta remor e magnificència que non es podien defendre los trists de molta alegria. En les cambres i retrets, simbols, flautes, miges viules e concordades veus humanes que angelicals s'estimaven. En les grans sales llaüts, arpes e altres esturments, qui donaven sentiment e mesura a les danses que graciosament per les dames i cortesans se ballaven.

.

E l'Emperador cridar féu per tota la ciutat, ab moltes trompetas e tabals, que tots tinguessen a Tirant per primogènit seu e César de l'Imperi".

Cap.CDLVI, pág.526.

Tirant envia una carta al rey Escariano.

"E cobrada la resposta, lo virtuós capità Tirant cavalçà ab lo rei Escariano e ab los altres reis e grans senyors els dos camps, e ab gran triüfmo, ab multitud de tabals, trompetes,

clarons e tamborinos, entraren dins la ciutat, on los fo feta honor grandissima..."

Cap.CDLXIII, pág.539.

Se habla de los honores que le fueron hechos a la reina de Etiopía a su llegada a Constantinopla.

"E davant la taula de l'Emperador, a l'altra cap de la sala, menjaven los nobles e cavallers qui venguts eren ab la reina, e en l'altra part, les dones e donzelles, així les de l'Emperadriu e de la Princesa com les de la reina d'Etiópia. E los ministres, per trones que eixien en la sala, sonaven, e la música era tan gran en la sala, de tantas natures d'esturments, que era cosa de gran admiració als oints."

Cap. CDLXXXIII, pág. 581.

Respuesta que hizo la Emperatriz a los embajadores.

"E ab gran triüño anaren a l'església e aquí llevaren emperador a Hipólito e féu-los jurament que de tot son poder defendría la santa mare Església, ab les cirimònies acostumades."

.....

"E fet lo jurament, donaren la benedicció a l'Emperador ab l'Emperadriu, e après a totes les altres nòvies. E fet l'ofici, tornaren-se'n

al palau ab aquell orde mateix, ab multitud de trompetes, clarons e anafils, tamborinos e xaramiles e altres diversitats d'esturments que per escriptura expremir non es poria. Del triüfant dinar, demesiada cosa seria devisar l'abundància que hi era, atesa la condició dels convidats, e de les danses que es seguiren après dinar."

JUAN DEL ENCINA
Triunfo de Amor⁽¹⁾

.

Aquí estaba el Trobeceno
Y Támiras y el Tebano
Con su cítara en la mano
Y el Flamígero y Sileno,
Aquí vi estar a Museo,
Midas, David y Anfión,
Túbal, Terpandro y Orfeo,
Calíope y Timoteo
Y las musas cuantes son.

Vi la Saltación armada
De los Curetes sin ropas,
Tambien al crinado Yopas,
Con su cítara dorada:
Y a Zicinio vi que estaba
Con su flauta de marfil
Con la cual se moderaba
Braco cuando concionaba,
Y vi mas otros dos mil.

1. Cancinero de Juan del Encina. 1ª Ed. 1496
Publicado en facsímile por la Real Academia -
Española. Madrid, Tipografía de la Rev. de Ar
chivos. 1928, pág. LXI

.
 Fue la música muy alta
 Y los músicos sin cuento:
 De ningún buen instrumento
 Hubo en estas fiestas falta.
 Sacabuches, Chirimías,
 Organos y Monocordios,
 Módulos y Melodías,
 Baldosas y Cinfonías,
 Dulcemeles, clavicordios,

Clavezínbalos, Salterios,
 Harpa, Manaulo sonoro:
 Vihuelas, Laúdes de oro
 Do cantaban mil misterios:
 Atambores y Atabales,
 Con Trompetas y Añafiles,
 Clarines de mil metales,
 Dulzainas, Flautas reales,
 Tamborinos muy gentiles.

El tañer con el cantar
 Era muy bien acordado,
 Y no menos-concertado
 El concierto del danzar.
 Dançaron muy a porfía
 Gran rato por pundonor
 Donde cada cual dezía
 De lo que le parecía
 De quien dançaba mejor.

Villancicos

Anda acá, pastor, pág.XCVII

Anda acá, Minguillo,
Deja tu ganado,
Toma el caramillo
Zurrón e cayado.

Levanta, Pascual, levanta, pág.XCVII

Levanta toste priado,
Toma tu perro e zurrón,
Tu zamarra e zamarrón,
Tus albogues e cayado.

Nuevas te trayo, Carillo, pág.XCVIII

.
Ya no quiero el caramillo,
Ni las vacas ni corderos
Ni los sayos domingueros,
Niel capote de pardillo.

Imitación de las Eglogas de Virgilio

X (pág.XLVIII)

Iré yo, que cantaré
Mis versos en tu seruicio,
E por estilo Teocricio
Con la flauta tañeré.

Amadís de Gaula⁽¹⁾

Libro segundo, cap. VII, págs. 122 y s.

Mientras luchaban Guilan y Gandalod se oyó el tañido de un cuerno.

"É cuando ellos así andaban, no pensando sino en se matar, oyeron sonar un cuerno encima de la torre . . . É don Guilan cuidó que el cuerno se tañía para socorrer a Gandalod, É Gandalod creía que alguna traición era en la fortaleza."

Cap. VIII, págs. 124 y s.s.

Beltenebros fue sorprendido una noche con música instrumental.

"... oyó tañer unos instrumentos allí cerca muy dulcemente, así que él había gran sabor de lo oír... É vió dos doncellas cabe la fuente, que los instrumentos tenían en sus manos, É oyó las tañer É cantar muy sabrosamente,"

Mas adenta se cuenta cómo las doncellas alegren a su señora con el tañido de sus instrumentos:

"... agora quedad con Dios, É nos iremos á consolar á nuestra señora con estos instrumentos "

Después las doncellas aprendieron una nue-

1. Amadís de Gaula. B.A.E. Libros de Caballerías. T. XL. Ed. Atlas, Madrid 1963.

va "cantica"

"Entonces vinieron las doncellas é cantáronla con sus instrumentos muy dulcemente, que era muy grande alegría de la oír."

Cap. XVII, pág. 156

Se refiere el texto a una galea aparecida en el mar donde venían diez doncellas que tañían instrumentos.

"... é quitando el paño que la galea cubría, viéronla toda enramada é cubierta de - rosas é flores, é oyeron dentro della tañer - instrumentos de muy dulce son é maravilla..."

Cap. XVIII, págs. 163 y s.

Trata este capítulo de una batalla entre Ardan Canileo y Amadís.

"... mas de Ardan Canileo vos digo que - aquella noche toda hizo en sus tiendas a toda su gente hacer grandes alegrías é danzar é bailar, tañendo instrumentos de diversas maneras, y en cabo de sus canticas decían todos - en voz muy alta:"

.....

"É don Cuadragante en medio, que tenía en su mano una trompa que al tañer della habían los caballeros de mover. Amadís, que a su señora miraba, dijo en alta voz: "¿Qué

face Cuadragante, que no tañe la trompa?". Cuadragante la tañó luego, e los caballeros movieron a gran correr de los caballos..."

Cap.XX, pág.174

Un espantoso ciervo con candelas encendidas penetró en el aposento de Briolanja.

"...y en pos dél venían cuatro perros de la semejanza dél...y en pos dellos venía un cuerno de marfil...é facía propio son de montería, é con él los canes se alegraban."

Cap.XXI, pág.181

Giontes da señales con el tañer de la trompa.

"Giontes tocó una trompa que tenía, é los caballeros movieron al más correr de sus caballos..."

Libro tercero.cap.III, pág.189

Aquí vemos el cuerno empleado para dar señales.

"...y fuéronse para allá por saber algunas nuevas del Gigante, y...oyeron tañer en la más alta torre un cuerno tan bravamente, que todos aquellos valles hacía reteñir."Señor, dijo don Bruneo, aquel cuerno se tañe... cuando el Gigante se a batalla."

Cap. V. Págs. 198 y s.s.

Los tres fragmentos siguientes corresponden a distintos momentos de la batalla que hubo entre el rey Lisuarte y don Galvanes.

"Así movieron por el campo, que en gran manera parecía hermosa gente é bien armada, que tantos añafiles y trompas sonaban, que apenas se podían oír"

.....

"y el ruido de las voces é de las heridas fue tan grande, que los añafiles y trompas no se oían, muchos caballeros fueron muertos."

.....

"Otro día, estando don Galaor y Norandel, su amigo, ...en aquella gran tristeza ...oyeron tocar las trompetas é añafiles en la tienda del Rey, lo cual era señal de se armar la gente..."

Cap. XI, pág 230

La bocina se usa para dar señales.

"...y el caballero de la Verde Espada les dijo: "Mis buenos amigos, yo quiero ir a buscar por esta insola al Endriago, é si me fuera bien, tocará la bocina Gandalin, y entonces creéd que él es muerto é yo vivo."

pág. 232

"Gandalin como así lo vió, no curó de le responder, antes cabalgó muy presto en su caballo, é subiéndose en un otero, tocó la bocina lo mas recio que pudo, en señal que el Endriago era muerto."

Cap. XIII, pág. 242

Se refiere a una cacería que hizo el Caballero de la Verde Espada.

"É seyendo ya cerca de la noche, tocaron los monteros las bocinas,"

Libro cuarto, cap. II, pág. 275

Se llevan a la princesa Oriana a la inso-
la Firme.

"É sabida por aquellos que la esperaban, mandaron tocar las trompetas, de las cuales la flota muy guarnida estaba, é con mucha alegría é gran grito de la mas baja gente, de allí movieron."

Cap. XXVI, pág. 311

El rey Perion movió la gente del real contra sus enemigos.

"Concertadas las haces como habeis oído, movieron todos en sus ordenanzas por aquel campo, tocando muchas trompetas é otros muchos -

instrumentos de guerra."

Cap. XXVIII, pág. 314

El rey Perion manda que la gente se arme para la batalla.

"Pues venida el alba, las trompetas sonaron, é tan claros se oían los unos a los otros como si juntos estoviesen. La gente se comenzó a armar é a ensillar sus caballos..."

Pág. 316

Las trompetas y añafles se emplean como señal de combate.

"Estando las batallas para romper unas - con otras, solamente esperando el son de las trompetas é añafles, Amadís, que en la delantera estaba, vio venir un escudero..."

Cap. XIX, pág. 320

Las trompas anuncian la llegada del alba.

"Venida la noche todos se acogieron a sus albergues, y al alba del día se levantaron al son de las trompas, é oyeron misas, é luego toda la gente fue armada y puesta a caballo..."

Cap. XXXIV, pág. 333

Se refiere a una batalla entre el rey Ará bigo y el rey Lisuarte.

"Y luego mandó tocar las trompas. É los -
añafiles, é como la gente estaba toda armada
é sospechosa de rebato, luego a caballo fue-
ron cada uno con su capitán."

Cap. XLVII, pág. 372

Amadís espera al gigante Balan.

" y estando así como oídes, oyo sonar en
la gran torre Bermeja tres trompas muy acor-
dadas, que facian dulce son, que era señal que
el Gigante salía a batalla,

.....

pues cesando las trompas, abrieron las -
puertas del alcázar, é salió el Gigante enci-
ma del otro caballo que había enviado Amadís."

Cap. LII, págs. 399 y s.s.

Los siguientes pasajes tratan del retorno
del rey Lisuarte a su tierra.

"Pues llegados y entrados en aquella gran
nao, Urganda se metió con ellos en una grande
é rica sala...é allí cenó con ellos con muchos
instrumentos que unas doncellas suyas muy dñl-
cemente tañían."

.....

"y venida la mañana, pareció encima de a-
quella gran serpiente un enano muy feo é muy

laso, con una gran trompa en la mano, é tañó-
la tan reciamente, que el su fuerte son fue
oído por la mayor parte de aquella ínsola,"

.....

"y luego ella (se refiere a Urganda) to-
mó ante sí a los cuatro noveles é a Esplandian
por la mano, é subió tras ellos, y en pos de-
lla iban seis doncellas vestidas de negro, con
seis trompas doradas,"

.....

"Entonces las seis doncellas que ya oistes
tocaron las trompas con tan dulce son y tan sa-
broso de oír, que todos aquellos que allí esta-
ban cayeron adormidos..."

FUENTES HISTORICASChronica Adefonsi Imperatoris⁽¹⁾

Libro I, pág. 52, párrafo 65.

Cuenta la Crónica que con motivo de la entrada en Zaragoza del emperador Alfonso VII de Castilla y de León, en el año 1134, se le hizo un gran recibimiento.

"Caeterum, cum omnis populus audisset quod rex Legionis veniret in Caesaraugustam, omnes principes civitatis et tota plebs exierunt obviam ei cum tympanis, citharis et psalteriis et cum omni genere musicorum cantantes et dicentes: Benedictus que venit..."

Libro I, pág. 71, párrafo 93.

Más adelante hablando de la boda de la infanta doña Urraca, hija de Alfonso VII con el rey García de Navarra, en 1144 en León, el cronista dice:

"Thalamus vero collocatus est in palatiis regalibus, qui sunt in Sancto Pelagio, ab infatissima domna Sanctia; et in circuitu thalami maxima turba histrionum, mulierum et puellarum ca-

1. Chronica Adefonsi Imperatoris. Ed. y Estudio por L. Sánchez Belda. Madrid, 1950. C.S.I.C. Escuela de Estudios Medievales. Textos. vol. XIV.

LXXVIII

mentium in organis et tibiis et citharis et psalteriis et omni genere musicorum".

Libro II, pág.94, párrafo 121.

Al comenzer un combate, los Sarracenos imploran la ayuda de Mahoma.

"Inito autem certamine, Sarraceni clamabant tubis aereis et tamboribus et vocibus, et invocabant Mahometum."

Libro II, pág.116, párrafo 150.

En el año 1139, con motivo del ataque a Toledo del ejército musulmán, la emperatriz Berenguela se defiende desde la torre del Alcázar y recurre a la música para desarmar a los caudillos musulmanes.

"Hoc audientes reges et principes et ducés et omnis exercitus, levaverunt oculos suos et viderunt imperatricem sedentem in solio regali et in conveniente loco super excelsam turrem quae lingua nostra dicitur alcazar, ornata tamquam uxorem imperatoris; et in circuitu eius magna turba honestarum mulierum cantantes in tympanis et citharis et cimbaliis et psalteriis."

Libro II, pág.121, párrafo 157.

El siguiente fragmento se refiere a la entra

da triunfal en Toledo del emperador en el año 1139 a su regreso de Oreja.

"Sed cum omnis populus audisset quod imperator veniret Toletum, omnes principes christianorum et Sarracenorum et Iudaeorum, et tota plebs civitatis, longe a civitate exierunt obviam ei cum timpanis et citharis et psalteriis et omni genere musicorum, unusquisque eorum secundum linguam suam laudantes et glorificantes Deum, qui prosperabat omnes actus imperatoris, necnon et dicentes: Benedictus qui venit in nomine Domini ..."

Poema de Almería⁽¹⁾

Verso 40, pág. 168

"Tuba salutaris resonat per climata mundi;"

Verso 136, pág. 173

"Illorum lingua resonat quasi tympano tuba."

1. Ed. y Estudio por L. Sánchez Belda. Madrid, 1950 C.S.I.C. Escuelas de Estudios Medievales. Textos. Vol. XIV

LXXX

Codex Calixtinus¹

Liber I, Cap.XVII.

"Unusquisque cum patriotis suis per se vigiliis sapienter agit". "Alii citharis psallunt, alii liris, alii timpanis, alii tibiis, alii fistulis, alii tubis, alii sambucis, alii violis, alii rotis Britannicis vel Gallicis, alii psalteriis, alii diversis generibus musicorum cantando vigilant, alii peccata plorant, alii psalmos legunt, ... Ibi audiuntur diversa genera linguarum ... et cantilene Theutonicorum, Anglorum, Grecorum, ceterarumque tribuum et gentium..."

1. Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus, edit. por W.H. Whitehill, vol.1 Santiago de Compostela, 1944, pág. 149. Tomado de H. ARGLES, Las Cantigas de Alfonso X el Sabio. III b. Barcelona, 1945 pág. 432

JAIME I EL CONQUISTADOR

Crónica o "Libre dels Feyts del Rey En Jacme" (1)

Vol.III , pág.14.

La Crónica deja constancia del uso de las trompas en la conquista de Valencia.

"E quant vench al tercer iorn, bon matí, sus entre-l sol exit e tercia, nos fom a Portupí, e endreçam nostres senyeres en cascuna de les galees, e ab nostres trompes entram nos-en al port de la ciutat de Maylorques."

Vol.III, pág.98.

Los siguientes fragmentos de la Crónica se refieren al sitio de Burriana. Cristianos y sarracenos hacen uso de los instrumentos para dar señales al comenzar la batalla.

"E haguem I pensament: que-s metessen homens armats, de nuyt...que-s armassen tuyt en les tendes suan e menys de brugit, ... e can nos fariem tocar les trompes, que exissen los de les caves que havien de esvair la vila...

.....

E nos dixem los: -Estien aparaylats, que

1. Crónica de Jaime I. Collecció Popular Barcino, XII. Ed. Barcino, Barcelona, 1926

ades tocaran les trompes, e puy, quan les senten tocar, pensen de pujar en bonaventura. Puy vench a aço que'l dia s-anava declarar, e faem tocar les trompes, e els exiren de les caves, e comensaren de pujar. E els sarrains hoiren que les trompes tocaven, e viren bulir la ost, e comensaren se d-escri-dar, e tocaren tantost lur anafil."

Vol.V ,pág.58.

Durante el sitio de Valencia, los moros encienden fuego en las galeras para que los de la villa entendiesen que debían tocar los tambores para indicar que tenían por señor al rey de Túnez.

"E quan vench a la nuyt, faeeren be C alimares de foch en les galees, per-ço que-ls veessen aquels de la vila, e tocaren los tambors, e els de la vila faeren ne be mil en los murs, e tocaren los tambors, en semblant que tenien per senyor lo rey de Tuniç."

Vol.VI ,pág.38.

El siguiente fragmento se refiere a la

-
1. Crónica de Jaime I. Collecció Popular Bar-cino. Vol. CLXXXVI. Ed. Bracino. Barcelona, 1960
 2. Crónica de Jaime I. Collecció Popular Bar-cino. Vol. CXCVI. Ed. Barcino. Barcelona, 1962

rendición del castillo de Bairén. El sonido del añafil anuncia el momento de cumplir una orden.

"E quan nos fom aquí, exi Don Pelegri d-Atrosillo a nos, ab I escuder tan solament qui vench ab el, e demanam li con era estat aço per que-ns faren aquels seyals. E dix - que per-ço con los del castell faeren tocar l-anafil, e faeren fum als de les alqueries que-s recuyllissen:"

Vol.VII ,pág.30.

El moro Alazrac trata de traicionar a la gente del rey en un castillo.

"...e nos vinen a I castell de moros que ell tenia, per nom Rogat, en trasnuytada, cuyda-ns trahir, que nos no erem mes de XXXV cavallers, e ab gran brugit de corns e d-anafils, e balesters que y havia molts, e ab dargues,"

Vol.VIII ,pág.8.

Se refiere aquí la crónica a la falsa noticia acerca de un contingente de jinetes que quería traer víveres a Murcia. Los cristianos

-
1. Crónica de Jaime I. Collecció Popular Barcino. Vol.CXCVII. Ed. Barcino. Barcelona, 1962
 2. Crónica de Jaime I. Collecció Popular Barcino. Vol.CXCIX. Ed. Barcino. Barcelona, 1962

LXXXIV

se previenien.

"E si-ns combatiem ab los jenets, que negu no desrengas a ells tro que nos fessem sonar les trompes, e quan ells hoirien les trompes, que aquels que haurien los cavals desarmats que derengassen apres d-ells, e que no-ls levassen ma de sus tro que fossen venguts a mort o-ls presessen,"

RAMON MUNTANER

Crónica de los Reyes de Aragón⁽¹⁾

Vol.I,pág.52

Aquí se refiere la Crónica a un encuentro entre los sarracenos y las huestes del rey de Aragón. El almirante de los primeros al comenzar la batalla naval manda tocar las trompas y los "ná-carres".

"E ab aitant féu tocar les trompes e les ná cares, e ab gran brugit e ab grans crits començaren a fer un baixa má molt vigorós".

Vol.I,pág.103

El rey Pedro manda tocar las trompas para reunir a la gente.

"E com lo senyor rei hac regonegut que tot era aparellat, aixi naus, tarides com galees armades, llenys, barques, fo molt alegre e pagat e féu ajustar totes les gentes generalment ab trompes....."

Vol.I,pág.156 y ss.

El rey da órdenes a toda su gente para ata-

1. Crónica de Ramón Muntaner, Collecció Popular Barcino.Vol.XIX, Ed. Barcino,Barcelona 1927

car a los sarracenos.

"E con les trompes e les nácares tocarien del senyor rei e l'estandart se desplegaria, que tantost, tothom cridant: -Sent Jordi!-e-Aragó!-, que feris tothom.

.....

Que con lo rei veé que ells rebujaven e s'anaven aturant,.....si que féu desplegar l'estandart, e les trompes e les nácares tocaren e la dantera va férir.

.....

E lo senyor rei.....e pensá que així era veritat, si que aturá al peu de la muntanya e féu tocar la trompeta".

Vol.II,pág.8

Vemos aquí la trompeta usada con un fin práctico.

"E tantost lo senyor rei cavalcá a la marina, e féu tocar la trompeta, e tothom se recolli ab gran alegre".

Vol.II,pág.32

El siguiente párrafo se refiere a la despedida del rey Pedro de los sicilianos.

"E con fo al palau, les trompes e les nácarres sonaren, e tothom qui aquí vole menjar, menjá;"

Vol.II,pág.48 y s.

El cronista cita varias veces las trompas y los "nácares" que sonaron en distintos momentos de la batalla de Malta.

"E llavors l'almirall féu una cosa que li dec més ésser notada a follis que a seny:..... que ans volía que tocassen totes les galees les trompes e les nácares, e que es despertessen,

E féu tocar les trompes e les nácarres, e començaren a entrar esquera feta per lo port.

E llavors ell féu tocar ses trompes e ses nácarres, e llevá volta a les palomares".

Vol.III ,pág.14 y s.

El siguiente fragmento corresponde a la narración de las fiestas que se celebraron en Palermo con motivo de la venida de la reina y los infantes.

"Ben veja madona la reina e els senyor in-

fants!- E el goig era tan gran, e el brogit de trompes, e de nácarres, e de cembes, e de tots altres esturments, que paria que el ceel e la terra ne vengués".

Más adelante, continuando con la descripción de la fiesta, nos dice el cronista:

"E les trompes e les nácarres tocaren, e anaren menjar, e tothom qui menjar volgués, poc menjar".

Vol.III,pág.28.

Se refieren estos párrafos al capítulo que trata de la "batalla de los Condes", en el año 1287.

"E con l'almirall oi aquesta novella, tantost féu tocar la trompeta, e féu ajustar la gent a la popa de la galea, e contá-los, tot ço que hac entés",

.....

"E tantost la trompeta soná, e tuit se recolliren, e anaren a la bona hora. E faeren la via d'Estrangol".

Vol.III,pág.49.

En una expedición a la costa calabresa, la trompeta avisó a la gente el momento de embarcar.

"E tantost la trompeta aná per la ciutat, e

la gent se recolli ab bon cor e ab bona volentat".

Vol.III,pág.51.

Refiriéndose a la batalla naval de Nápoles dice Muntaner:

"E lo princep, ab tota la cavalleria, venc al moll, e féu tocar la trompeta e cridar, en pena de la persona, que tothom muntás en les galees",

Vol.IV ,pág.39.

Muntaner habla de una victoria naval catalana que tuvo lugar cerca de Rosas en 1285.

"E tantost En Guillem de Loderna féu tocar les trompes e les nácarres, e féu armar tothom. E entretant lo jorn se féu, e les unes galees veeren les altres",

Vol.IV,pág.42 y s. . .

Los fragmentos que recogemos de estas páginas forman parte también de la descripción de la batalla naval a la que nos referimos en el párrafo anterior.

"E con açó hagren vist, van fer tocar la trompeta de la llur galea, qui era senyal emprés que

tantost com la trompeta de la galea d'En Ramón Marquet e d'En Berenguer Maiol tocaria, que tothom donàs rema de llong e que en vestissen llurs enemics de llong."

.....

"E con la gent fo refrescada, de les galees, e hagueren regonegut tots los presons que tenien e ço que havien, tocà la trompeta e pensaren-se de recollir."

Vol.V ,pág.32.

Habla aquí el cronista de la entrevista de los reyes de Aragón e Inglaterra en un lugar llamado Aleró, en Gascuña, y de los esponsales de la hija del rey de Inglaterra con el rey de Aragón. Las fiestas celebradas con este motivo fueron muy grandes y en ellas no faltó la danza.

"E d'altra part, veerets anar en dansa cavallers e dones, e a les vegades los reis abdosos, ab les reines e ab les comtesses e d'altres dones, e l'infant, e rics-hòmens de cascuna de les parts, hi dansaven."

Vol.V,pág.57 y s. s.

En los fragmentos siguientes el cronista se

refiere a un torneo celebrado en Calatayud en el curso del cual se escucharon trompetas, trompas y nácaras.

"E així, con estaven los reis e tota la gent, un cavaller d'aventura venc molt gent arreat e ab bon continent e aparellat de junyer, e tantost con aquells del castell lo veeren, tocaren la trompeta, e tantost l'almirall eixi del castell..."

"E així l'almirall, ab les sues trompes e nácaras torná-se'n així guarnit a la posada, e tota la gent, així castellans com altres, anaven-li darrera e defen que bé era digne que Déus li hagués feta aquella honor."

Vol.VI ,pág.54.

En un contraataque los catalanes vencen en Galípolis. Trompas y nácaras se usan para dar señales.

"E ordonam que null hom no es mogué estró la bona paraula fos dita, que dix lo dit Ventaio-la, e con sería dita, que les trompes e les nácarres tocarien, que tuit ensems ferissem. E així se feu."

1. R. Muntaner, Crónica. Expedició dels catalans a Orient. Col·lecció Popular Barcino, Vol.CXLV, Ed. Barcino, Barcelona 1951.

XCII

Vol.VIII ,pág.28.

Al hablar de un encuentro con los moros, dice Muntaner:

"E nos havien ordonat que quan seriem davant
ells, que com la primera trompeta tocaria, que -
cascun presés ses armes, e a la segona trompeta
tothom fos aparellat de ferir, e con las trompes
e les nácares sonarien, que pensassem de ferir -
tots, de cavall e de peu"

Vol.IX ,pág.10 y s.

Habla Muntaner en este capítulo de los personajes que asistieron a la coronación del rey Alfonso III en 1328.

"E així mateix hi fom nosaltres síis qui fom
trameses per la ciutat de Valencia, que anam ab
gran companya, que tots dies donavem civada a bès-
ties nostres pròpies a cinquanta-dues, e hi ha-
viem bé cent quinze persones. E hi menam trompa-
dors, e tabaler, e nafil, e dolçaina, los quals
vestim tots de senyal, ab los penons reals, e -
tots bé encavalcats.

.....

e donam en la cort vestedures de drap d'aur e -

1. R. Muntaner, Crónica. Expedició dels catalans a Orient. Collecció Popular Barcino, Vol.CXLVI, Ed. Barcino, Barcelona, 1951

2. R. Muntaner, Crónica. Collecció Popular Barcino, Vol. CXLVIII, Ed. Barcino, Barcelona, 1952

d'altres, cascuns, a joglars."

Vol.IX,pág.13 y s.

Más adelante, continuando con la narración de los hechos más importantes que tuvieron lugar en Zaragoza con motivo de esta coronación, el cronista describe la comitiva que se dirigió a la Aljafería y dice refiriéndose a los nobles que allí fueron armados caballeros.

"E tots aquest cavallers foren vestits de drap d'aur ab penes vaires, les quals vestedures, donaren a jonglars, e puis vestiren-se altres vestedures, de presset vermell,

.....

E fo així ordonat: que cascun ric-hom con eixia de l'esglesia, cavalcava ab sos cavallers novells, e així anaven-se'n a l'Aljafería, qui es palau del senyor rei,.....e darrera venien los altres fills de cavallers, qui els aportaven a cavall llurs armes, Així, altre no gosava a cavallanar ab ells, ans cascun se n'anava així ab trompes, e ab tabals, e ab flaütes, e ab cembes e ab molts d'altres esturments, que en veritat vos dic que més de tres-cents parells de trompes hi havia. E hi havia d'altres joglars, qui cavallers salvatges, qui d'altres, més de dos-cents, qui tals crits feien e tal brogit hi havia, que paria

que ceel e terra ne vengués.

.....

E d'altra part, hi havia prop l'Aljaferia un camp tapiat on prògret veure matar toros, que cascuna parròquia amenava son toro, tot de reial, e amanaven-lo ab trompes e ab gran alegre, e cascuns amanaven llurs monteros, qui els toros mataven. E puis veérets per carreres danses de dones e de donzelles e de molta bona gent."

Vol.IX,pág.17.

Trata Muntaner en el siguiente fragmento de algunos detalles de los hechos que tuvieron lugar cuando el rey se armó caballero.

"E així, dissabte matí, con hagren cobrada alleluia e les campanes tocaren, tothom fo aparellat, així con lo dit senyor rei hac manat, de començar la beneita festa. Si que ab altres qui hi érem per la ciutat de València, ab nostres - bornadors davant e ab nostres trompes, e tabals, e dolçaina, e tamor e d'altres esturments tots sis, ordonats de dos en dos, molt ricament vestits e arreats.....e així començam nostra festa, e anam per mig de la ciutat estró a l'Aljaferia. E con nós haguem començat, tothom comença, si que a colp oirets lo major brogit, de trompes, del món, e de tots altres esturments."

Vol.IX,pág.19.

Al referir la ceremonia de la coronación, dice el cronista:

"E així, ab la gràcia de Déu, e ab gran brogit de trompes, e ab tabals, e ab dolçaines, e de cembes e d'altres estruments, e de cavallers salvatges, qui cridaven tots "Aragon! Aragó!" e els casals del rics-hòmens de qui eren, vengren a la dita esglesia de Sent Salvador,"

Vol.IX,pág.25 y s.s.

Terminada la coronación en la iglesia, se celebró un "convit solemne" en palacio y antes de comenzar la comida nos cuenta la crónica:

"E el senyor infant En Pere, ab dos nobles qui ab ell se tenien má per má e ell al mig, venc primer, cantant una dansa novella que hac feta, e tots aquells qui aportaven los menjars responien-li...

E con ell hac aixi posada la primera vianda al dit senyor rei e acabada la dansa, ell se despullà les vestedures que vestía, que era mantell e cot ab penes d'erminis, de drap d'aur e ab moltes perles, e donà-les a un seu joglar."

Después de terminada la comida los juglares cantaron y recitaron versos del infante Pedro:

"E con foren tots asseguts, En Remasset, joglar, cantà altes veus, davant lo senyor rei, un serventesc novell que el senyor infant En Pere hac fet a honor del dit senyor rei."

.....

"Enaprés, com lo dit Remasset hac dit lo dit serventesc, En Comí dix una cançó novella que hac feta lo dit senyor infant En Pere, e per ço con En Comí canta mills que mill hom de Catalunya, donà-la a ell que la cantàs. E con l'hac cantada, callà, e llevà's En Novellet, joglar, e dix, en parlant set-cents versos rimats que el dit senyor infant havia novellament feits. E la cançó e els versos sonen tots al regiment que el dit senyor rei deu fer a ordinació de la sua cort..."

Crónica del rey don Alfonso el Onceno⁽¹⁾

Capítulo L.

"De como rescebieron al Rey con muchas alegrías et con grand placer, et fecieron muchas danzas omes et mugeres con trompetas y atabales"

"...Et en este rescebimiento ovo muchas danzas de hombres et de mugeres con trompas et ataba - les que traian cada uno dellos..."

"...Et por el rio de Guadelquivir avía muchas barcas armadas, que jugaban et facian muestra que peleaban; et avia en ellas trompas et atabales, et muchos estormentos otros con que facian grandes alegrías..."

1. B.A.E. vol. LXVI. Crónica de los Reyes de Castilla, t.I. Madrid, 1953, pág. 204

GUTIERRE DIEZ DE GAMES

"El Victorial", Crónica de Don Pero Niño⁽¹⁾

Cap.VIII,pág.43.

Este capítulo trata de la vida y trabajos de los caballeros.

"Al primer sueño, revatos. Al alba tronpetas."

Cap.XXI, pág.71.

Aquí el cronista hace una comparación donde demuestra conocer bien la música cortesana.

"Le dize que ansi es el alma con el quervo como el juglar con su estrumete, que quando es desacordado non puede en él fazer son acordante e si mucho desacordante fuere, abrá a dexarlo, e que si bien tenprado lo tuviere, que entonze en su órgano lo finque de fermosura e faze son spaçible e acavado."

Cap.xxxIV, pág.91.

Ahora trata la Crónica de qué cosa es el amor

1. "El Victorial", Crónica de D. Pero Niño, Conde de Buelua, por su alférez Gutierre Diez de Games. Ed. y estudio por Juan de Mata Carriazo. Madrid, 1940.

y cómo los caballeros por el amor son mejores.

"E aun sabemos bien qué tanto son loados los tales hombres en las casas de las reinas e de las señoras...

E aun hazen dellas e por sus smores graçiosas cantigas e favorosos dezires, e notables motés, e valadas, e chaças, e reondelas, e lays, e virolays, e complaynças, e sonjes, e sonbays, e figuras, en que cada uno aclara por palabras e los su yntençion e propósito."

Cap.XXXVII, pág.100 y s.

En una ocasión Pero Niño fue invitado a comer en Coria por "un hombre muy honrrado de Sevilla" y el cronista dice:

"Bien podedes entender qué conbite sería, donde estaua tanta noble gente asentados: non faltauan diversos manjares, e muchos, e tañedores de estrumētos, e fablar en guerra e en amores."

"Otro dia fueron ante Gibraltar e Algeçira; e vinieron alli moros a pie y a cauallo a ver las galeras... Fiçieron alli muchos solazes de vayles, e de añafiles e xabelas e otros estrumētos."

Cap.XXXVII, pág.103.

"Aquella tarde truxeron el adiafa,(presente)

muy honrrosamente...e con muchos atauales e otros estrumentos."

Cap.XLIV, pág.115.

Este capítulo trata de cómo entraron las galeras en el puerto de Túnez.

"...e pensando que las galeras yban a ella, armáronse, e tañeron una trompeta."

Cap.XLVII, pág.122.

Aquí se habla de cómo pasó el capitan la segunda vez en Berbería.

"E mandó como quedase la bandera fuera, a la entrada del aduar, e las trompetas..."

Cap.XLIX, pág.127.

Como los cristianos fueron a la tierra e fallaron el alhorma de Muley Abenagí e la robaron.

"E aunque tañían las tronpetas a recoger, tan lexos heran de la mar que non las oyan."

Cap.LVI, pág.154.

Trata este capítulo de cómo el rey Néstor envió a decir a su hermana Dorotea que le diese la tierra que su padre le diera.

"...e tañen ya sus vozinas, e facen sus señales."

Cap.LXVIII, pág.194.

Trata de las galera que van a Inglaterra y toman una villa.

"Tocaron las tronpetas e recogiose toda la gente."

Cap.LXXII, pág.204.

Habla de cómo va la gente con la bandera del capitán a robar una isla.

"Tanieron las tronpetas en las galeras llamando a la gente."

Cap.LXXIII, pág.210.

Cuenta el cronista cómo la gente de Pero Niño quemaron la villa de Pola.

"Tocaron las tronpetas, e movió la bandera."

Cap.LXXIV, pág.212.

Ahora habla de cómo Juan, Principe de Gales, estaba alzado.

"E traya cada uno su bozina; e tan usado lo an, que cuando les faze menester, tan bien se entienden unos a otros en el tocar, como por voz de

hombre o palabra."

Cap.LXXVIII, pág.219 y s.s.

Este capítulo trata de cómo fue Pero Niño a ver al almirante de Francia y a su mujer.

"...avia dentro en su posada (la del almirante francés) una capilla en que todos los dias le dezian misa. Avia allí misteçieres e tronpeta que tocava de bantaja."

"Madama pocas vezes comía de mañana, o muy poca cosa, por hazer plazer a los que ende heran. Cabalgaban luego madama y sus damiselas...Alli oya hombre cantar lays, e delays, e virolais, e chanzas, e reondelas, e conplayntas, e baladas, chanzones de toda el arte que trovan los franzeses, en voces dibersas muy bien acordadas. Yo vos digo que quien aquello vio sienpre durase non querris otra gloria"

"En tanto que duraba el comer, el que supiese fablar...buen lugar tenia de lo decir...En tanto habia juglares que tañian graciosos estrumentos de mano. La bendición dicha, e las tablas alzadas, venian los mestrieres, e danzaba madama con Pero Niño, e cada uno de los suyos con su damisela."

Cap.LXXVIII, pág.222.

"Alli veriesdes ferosa caza e gran plazer; alli beriesdes nadar canes, e tañer atanvares, e

rodear señuelos..."

Cap.LXXXII, pág.238.

Diez de Gamez describe una bodas celebradas en Paris.

"Entonze se fazían en Paris unas vodas muy ricas e honrradas; fazialas un mayordomo del rey, que casaba una su hija...Las gentes heran alli tantas, que de los juglares solos abría un pueblo, que tañian estrumentos de diversas maneras, de la música de pulso, e flato, e tato, e voze. Alli heran traydas muchas danças, e cossotes (baile cantado), e chantarelas."

Cap.LXXXII, pág.241.

Cómo gustó Pero Niño con los franceses e de cómo se avino con ellos.

"Llegó un gentil galán...E la gente de cavallo e de pie, que alli heran muy muchos, e reys darmas, ...muy muchos tronpetas e menestreres, tantos que los non podia hombre contar..."

"El roydo de los menestreres e tronpetas e tanvorinos heran tanto, que non podía un hombre a otro oyr."

Cap.LXXXIX, pág.272.

Cómo entraron las galeras en Contey.

"E al alba tocaron las tronpetas. Salió la bandera del capitán, e todos con ella."

FERNAN PEREZ DE GUZMAN

Crónica de Juan II de Castilla⁽¹⁾

Año Segundo (1408). Cap. IV, pág. 306.

Cuenta el cronista cómo el rey de Granada "acordó de ser alzar de sobre Alcáldete".

"E luego otro día jueves de mañana antes que amaneciese, mandó tañer sus sñafiles..."

Año Cuarto (1410) Cap. XXIII, pág. 325.

Este capítulo comienza:

"Y como Zayde Alemin vido que todas las cosas iban mucho contra de su pensamiento, acordó de hablar con un moro, trompeta de Juan de Velasco".

Año Octavo (1414) Cap. V, pág. 359.

Hablando de la coronación del rey don Ber- nando en Zaragoza leemos:

"... y hecha la coronación con grandes alegrías, é muchos menestri- les de diversos instrumentos, las fiestas duraron diez días."

1. Crónica de Juan II de Castilla. B.A.E. vol. DXVIII. Crónica de los Reyes de Castilla. Tomo II Madrid 1953.

Año Décimo Nono.(1425) Cap. II, pág. 429

Nos informa el cronista del acto en que fue jurado por heredero el Príncipe don Enrique el cual fue llevado en los brazos por el Almirante don Alonso Enriquez.

"...en torno del cual iban muchos caballos a pie, é delante dél iban muchas trompetas e ministriles de diversos instrumentos".

Cap. VII, pág. 432.

Al contar como a la muerte del rey don Carlos de Navarra una comitiva anduvo por todo el Real proclamando al rey don Juan y a la reina doña Blanca, dice el cronista:

"E volviéronse a la tienda del rey de Aragón sonando delante dellos las trompetas e menestres, é allí hicieron todos colación".

Año Vigésimo Segundo.(1428) Cap. VII, pág. 446

En una justa que el Infante don Enrique hizo en Valladolid mandó construir un castillo de madera.

"...y encima de la puerta del castillo donde se subía por unas gradas, mandó poner una cam"

-pana, para que cada uno de los aventureros mandase dar tantos golpes en la campana, quantas carreras quisiese hacer..."

"...é dió el Infante ese dia asez dádivas, así a caballeros é gentiles hombres de su casa, como a caballeros extrangeros é a menestriles é trompetas".

Cap. VIII, pág. 447.

Ahora se trata de una fiesta que dió el rey de Navarra.

"...é pasada la danza é la cena, el rey de Navarra mandó hacer la argesa a los oficiales de armas y trompetas".

Cap. IX, pág. 447.

Trata este capítulo de una fiesta que hizo el rey.

"...el Rey hizo otra fiesta en que mantuvo con doce Caballeros, é venían todos en habito de moneros, venablos en las manos é bocinas en las espaldas..."

"...é iban treinta moneros é pie vestidos

de verde é colorado, é sus bocinas al cuello é venablos en las manos..."

Año Vigésimo Nono.(1435) Cap. IV, pág. 524.

Trata este capítulo del bautizo del hijo del Condestable don Alvaro de Luna y la fiesta celebrada con este motivo.

"...é allí comieron el rey y la reyna con el Condestable é despues de comer se hizo gran danza"

Año Trigésimo Cuarto (1440) Cap. XIV, pág. 565.ss.

Con motivo del peso por Briviesca de la Princesa doña Blanca de Navarra y de la reina su madre, se les preparó un gran recibimiento.

"...Les fue hecho muy solemne recebimiento por todos los de la villa... con grandes danzas. ...é allí venian muchos trompetas, é menestriles altos, e tamborinos, y atabales, los quales hacian tan gran ruido, que parecí venir una muy gran hueste". "...y hecha la colación el conde hizo largueza a los trompetas y menestriles de dos grandes talegones de moneda".

Crónica de D. Alvaro de Luna, Condestable de Castilla

Cap. VIII, pág. 27.

La Crónica habla de que en el año 1418, Don Alvaro de Luna fue a Medina del Campo.

"E allí desposaron al Rey con la Infanta doña María su prima, fijs del rey don Fernando de Aragón, e fiziéronse grandes fiestas de justas e torneos e danças, e otros plazerres. En las quales fiestas don Alvaro de Luna se aventajaba entre todos, así por el grand fauor que el rey le daba, como por la su mucha gentileza e destreza que mostraba en todo lo que dezia e fazia. Ca si el Rey salia a dançar, no queria que otro caballero ninguno, ni grande, nin rico-ome, dançase con él, salvo don Alvaro, ni queria con otro cantar, ni traer cosente, salvo con don Alvaro..."

Cap. XLIII, pág. 146.

El cronista habla de la práctica de las danzas en el año 1435 con motivo de las fiestas celebradas en el bautizo del hijo del Condestable.

L. Crónica de D. Alvaro de Luna. Ed. y Estudio de J. de Mata Carriazo. Colección Crónicas Españolas, vol. II. Madrid, 1940.

"E las fiestas fueron en la posada del Condestable, con el qual aquel dia comieron el Rey y la Reyna. E levantadas las mesas, ovo muchas danças, juegos e instrumentos de músicas."

Cap. LXXIV, pág. 218.

En el año 1448, con ocasión de la venida del Rey y de la Reyna a Escalona, el Condestable les preparó un gran recibimiento y muchas fiestas.

"E otra compañía de vallesteros, e hombres que sabían mucho del monte; e sus atabales, e menestriles, e trompetas."

Cap. LXXIV, pág. 220.

Y el cronista nos habla que al empezar el convite:

"Entraron los maestresalas con los manjares, levantando ante sí muchos minestriles, e tronpetas, e tanborinos; e assi fue serbida la mesa del Rey, e de los otros caualleros e dueñas e donzellas, de muchos e diversos manjares...

Después de las messas fueron lebantadas, aquellos caballeros mançebos dançaron con las donzellas, e tovieron mucha fiesta e otro dia por semejante.

CX

PEDRO CARRILLO DE HUETE

Crónica del Halconero de Juan II⁽¹⁾

Cap. V, pág.23 y s.

Trata este capítulo de la fiesta que hizo el rey de Navarra en la villa de Valladolid.

"E después salió el señor Rey de Castilla con diez caballeros, todos con sus paramientos de azeytuny pardillo e sus gentiles penachos. E traya el señor Rey un venablo en el ombro, e una vozina a las espaldas, e todos los cavalleros que con él yban armados, sus lanças de monte en los ombros e sus vozinas"

Cap.XVII, pág.35.

En este capítulo vemos el uso de las trompetas para pregonar la guerra.

"E el día de antes, viernes, día de San Juan, fizo (el rey de Castilla) pregonar con tronpetas por todo el rreal guerra por Aragón e Navarra"...

Cap. LXIV, pág.76.

Hablando de las bodas del Condestable don

1. Crónica del Halconero de Juan II, de Pedro Carrillo de Huete. Ed. y Estudio de J.de Mata Carriazo. Crónicas Españolas.Tomo VIII.Madrid 1946.

Alvaro de Luna en Calabazanos, el cronista refiere cómo el rey salió a buscar a la novia:

"E quando el Rey llegó a ella, era noche; e tomóla el Rey por la rienda, e entraron con muchas fachas, e muchas tronpetas, e muchos menestriles".

Cap.CLXIV, pág. 156.

Este capítulo trata de las condiciones que se han de guardar en las justas.

"E llegando así a la tela, pasaron por ella, según costumbre de justadores, teniendo delante de ellos atabales e muchas tronpetas".

Cap.CLXIX, pág.169.

Aquí se trata de la carta que envió Rodrigo Manrique al Rey sobre la toma de Huéscar.

"E luego, señor, suvió mi estandarte, que ya el tronpeta el sexto había seydo, e aun por su buen esfuerço tan osadamente tañía que puso tan gran miedo a los moros".

Cap.CLXXII, pág.177.

El cronista haciendo un retrato del Condestable don Alvaro de Luna dice:

"El era gracioso en el fablar, e en el cantar, e en el dançar...

CXII

Cap. CCIV, pág. 228.

En otra ocasión, en una fiesta que hizo el Condestable se cuenta que

"...fizieron momos e danças que duraron fasta la media noche".

Cap. CCLXXI, pág. 355.

Y más adelante en la sala que hizo el infante don Enrique también hubo danza:

"E dançaron el Rey y la Reyna, e el Principe e la Prinçesa, e otros gentiles hombres..."

LOPE BARRIENTOS

Refundición de la Crónica del Halconero⁽¹⁾

Cap.IV, pág.15

En este capítulo el cronista habla de cómo fue nombrado Rey el príncipe don Juan a la muerte de su padre, el rey don Enrique.

"...todos estos, ynfante y perlados y rricos onbres, con las otras gentes que a la sazón estauan en Toledo, tomaron el pendón real y andouieron por la çibdad con muchas tronpetas y atabales, y con grandes alegrías, diziendo:

-¡Castilla, Castilla por el rrey don Johan!"

Cap.XIV, pág.36.

Hablando de la presentación al Rey de Alvaro de Luna, la Crónica dice:

"El qual agradó tanto al Rey en los seruiçios que le fazia, que era grant cavalgador, y tañia y cantaua y dançaua muy bien, que eran cosas agradables a la condiçión del Rey, que el Rey le allegó mucho a su seruiçio y voluntad y syenpre el Rey

1. Refundición de la Crónica del Halconero por el obispo D.Lope Barrientos. Ed. de J.Mata Carriazo. Colección de Crónicas españolas. Tomo IX. Madrid, 1946.

le mandaua andar çerca de sy."

Cap. XXVIII, pág. 60.

En la fiesta de Valladolid, organizada por D. Enrique, infante de Aragón, para celebrar el famoso Paso de la Fuerte Ventura, se dieron señales desde las torres de la fortaleza.

"Y ençima de una destas dos torres estaua un onbre con una bozina de cuerno...

E antes que saliese armado, el ynfante vino a su fortaleza, con muchos gentiles onbres de su casa, y dançaron, y fizo sala a todos...

Venian ocho donzellas ençima de ocho coseres con sus paramentos... y en pos dellas venia una deesa, ençima de un carro, y doze donzellas con ella, cantando en dulce armonía, con muchos menistriles."

Cap. XXIX, pág. 63.

Terminada la justa que el rey de Navarra hizo en Valladolid se fueron a cenar y luego empezó la danza.

"Y después que ovieron çenado, dançaron aquellos señores y señoras."

Cap. XXXI, pág. 65.

Trata de las armas que hicieron en Valladolid

mosén Luys de Falçes y Gonçalo de Guzmán.

"Las armas se fizieron en esta guisa... y ellos vinieron allí, cada uno a su tienda, bien acompañados, con muchos tronpetas y menestriles."

Cap.LIV, pág.100.

Se habla de las treguas concedidas por el rey de Castilla a los reyes de Aragón y Navarra.

"Y pregonáronse con tronpetas y atabales, y pregonaronlas los farantes, estando presentes los envaxadores de Aragón y de Navarra."

Cap.LXXX, pág.141.

En este capítulo refiere la Crónica la elección y juramento del nuevo maestro de la Orden de Alcántara. Como señal de regocijo por el acontecimiento se escucharon los instrumentos musicales por la ciudad de Ciudad Rodrigo.

"E todas las tronpetas del Rey, e los sacabuches, e los atabales, e todos los caualleros, fueron con el maestro. E así dieron una buelta por la çibdad, e boluieronse a palacio del Rey; e comieron con el Rey.

Cap. LXXXIX, pág.152.

Aquí vemos sonar les trompetas y atamberes

delante de los caballeros que entraron en una justa celebrada en Valladolid.

"E llegando asi a la tela (los caballeros) pasaron por ella, lleuando sus tronpetas e atambores delante, e fizieron rreuerençia a la Reyna e al Príncipe.

.....
Esta justa acabada, fuerónse el Rey e la Reyna e el Príncipe, e los caualleros e damas que mirauan en el cadshalso, a Sant Pablo, que era la posada del Rey. E alli fizo sala el Condestable, donde se fizieron muchas danças e muchos momos."

Cap.CII,pág. 186.

Hablando del bautizo del hijo que nació al Condestable, el cronista dice:

"E después que el niño fue bateado, e le pusieron nombre don Juan, salieron el Rey e la Reyna... a una sala de las casas de Alfonso Aluarez, contador, donde el Condestable posaua. E allí tocaron los ministriles e dançaron el Rey e la Reyna; e después los galanes e gentiles onbres que alli estauan, cada uno con su dama."

Cap.CX, pág. 198.

Con motivo de la entrevista del rey con su

hermana, la reina doña María de Aragón, en la ciudad de Sorie se celebraron varias fiestas.

"E como el Rey auia lleusado consigo muchos gentiles onbres, e la rreyna de Aragón traya algunas fermosas damas, fizieronse allí muchas justas e grandes fiestas de danças e momos."

PERO RODRIGUEZ DE LENA

El Passo Honroso de Suero de Quiñones⁽¹⁾

Cap.XX,pág.112.

Los trompetas del Rey toman parte en el Paso.

"Otro dia, domingo primero siguiente contando onze dias del mes de julio, año presente del Nascimiento de Nuestro Señor Jesuchristo de mil e quatrocientos e trenta y quatro años, en el declarado famoso, honrrado paso, estando a la otra del luzero, e saliente poco mas o menos, los discretos offiçiales, trompetas del muy soberano y excelentissimo, poderoso, Rey nuestro señor para en el negocio de suso aclarado allí venidero, dentro los cadahalsos del honrrado paso con sus trompetas muy graçiosamente e honrrrosa tocando según a la manera del honrrroso fecho de armas nuevamente en el semblante fecho, su alvorada muy graçiosamente fizieron."

Cap.XXI,pág.113.

En este capítulo se explica como después

1. Pero Rodríguez de Lena. "El Passo Honroso de Suero de Quiñones". Fundación Universitaria Española. Madrid, 1977

de celebrada la llegada del día comienza la vida de los caballeros en el Paso.

"Desde que fecha la graciosa alborada solamente por las trompetas tacadas, levantado fue el honorable virtuoso e generoso cavallero Suero de Quiñones, capitán del paso fecho famoso, e levantado su misa muy devotamente oyó... para ir recibir su campo e liça...

Cap. XXI, pág. 115

"E encima del carro, lanças e paramentos, iba un enano que le guiava, e adelante todo esto iban las trompetas, assi las del muy poderoso nuestro señor Rey; suso declarados, como de los famosos cavalleros magnifico Almirante..., e atabales, e caxabebas moriscas que el honrrado discreto cavallero juez Pero Barba ende tenía"...

E por aquella vía e ordenança... Suero de Quiñones, con sus nueve compañeros entró en el campo e liça desuso recontada..."

Cap. XXVII, pág. 127

Las trompetas anunciaban la hora de la comida.

"Acabados e concluidos los autos... cerca del recebimiento del campo... luego tocaron las trompetas a manera de gran fiesta según convenía, e fueron comer e yantar a sus tiendas, do

adereçado lo tenían, todos gran plazer e alegría mostraron".

Cap.XXVIII, pág.136

Los siguientes fragmentos de la crónica de muestran el uso de los instrumentos para dar una alborada, para indicar el momento de armarse los caballeros y colocarse en su sitio los jueces y para reclamar la presencia de los trompetas que habían de dar fe de los hechos.

"...En el paso estando lunes doze días del presente mes de julio del año recontado de treinta y quatro años, saliendo el luçero para venir el alva del día, los honrrados trompetas ended llegados muy espiertamente tocaron alborada según convenía al fecho de armas.

Después que acavada su alborada, en apuntando el sol fizieron señales tocando sus trompetas, e caxabebas, e atabales, para que los cavalleros que las armas aquel día avían de comenzar fuesen armados,...

Oídas las señales dadas por las trompetas e atabales, luego los honrrados cavalleros juezes Pero Barba e Gómez Arias, fueron llegados a su cadafalso dentro en la liça,... e con ellos ...e los trompetas e escrivanos para los fechos testiguar,

Libro de las armas. Cap. II, pág. 148

Las trompetas dan señales y con otros instrumentos alegran una comitiva.

"..por mandado de los juezes, tocadas fueron las trompetas en alto son de señales, porque todos supiesen ser cumplidas - aquellas cosas que los juezes cumplir devían..."

"Luego, alegre e muy apazible (se refiere a Suero de Quiñones) cavalgó en su cavallo... e delante dél iban tocando las trompetas muy altamente, e axabebas, e atabales que allí eren presentes, e assí muy honrrosamente llegaron... fasta la puerta de la liça e campo famoso honrrado donde las armas fizieron,"

Cap. II, pag. 151

Las trompetas anuncian el hecho de armas.

"... y luego los honrrados cavalleros mandaron que no anduviesen con cada cavalle - ro o gentilhome que allí las armas fiziese más de dos servidores... e mandaron que luego tocasen todas las trompetas que el honrrado paso eran.

Esto mandado por los honrrados, sabios cavalleros, juezes y assí mismo las trompetas tocadas... Suero de Quiñones, assí mismo el

honrrado, ardid cavallero, esforçado, alemán...
sus lanças de armas pusieron en las ristres,
ansí enristrado moviesen uno contra otro,..."

Cap.III, pág.162

De nuevo las trompetas dan el toque al
arma.

"... e luego ende fueron los trompetas,
los quales por mandado de los juezes tocaron
altamente como combenía a las señales por do
supiesen que las armas se avían de fazer..."

pág.165

Las trompetas anuncian la hora de cenar.

"Acabadas las armas desuso contadas los
cavalleros que oído avedes, tocando trompetas
en gran gasajado, fueron çenar con el Suero de
Quiñones..."

Cap.XXV, pág.209

En señal de disgusto por haber sido heri-
do Diego de Mansilla no tocaron las trompetas.

"E luego los juezes dieron sus armas por
cumplidas e le mandaron irse a su tienda y assí
mismo el defensor, los quales cadauno por su
puerta del campo e liça salió, e aquí no taca-
ron ningunas trompetas..."

Cap.LVII, pág.268

Se refiere el siguiente fragmento a la prisión de Suero de Quiñones por orden de los jueces.

"E luego lo llevaron preso a su tienda, e començaron a tocar las trompetas e menestriles delante dél, e los juezes mandaron que non tañiesen, si no, que los mandarían también prender a ellos,..."

Cap.LXXI, pág.293

Llegada "al campo e liça" donde las armas se hacían de Suero de Quiñones y el caballero Juan de Merlo.

"... e muy honrrosamente amos a dos llegaron al campo, con trompetas e menestriles como cavalleros que eran mereçedores de aquello e de mucho más."

Cap.XCVIII, pág.343

"Capítulo que fabla de cómo allí llegó un tronpeta de Lombardía a se examinar, con otro tronpeta del rey de Castilla que allí era.

Luego acabadas estas armas de fazer llegó allí al passo un tronpeta que dezían que era lombardo, el qual dezían que era muy buen tronpeta, e como él havia venido a la romería del apóstol ya nonbrado señor Santiago...oyó dezir que... el rey de Castilla tenía un tronpeta muy

CXXIV

famoso, el qual se llamava por su nonbre Dalmao,...E como le hovo fallado allí en el paso, dixole cómo él havia oído dezir que era muy buen trompeta, e por tañer con él e se examinar, havia mucha tierra rodeado por le fallar. E pues allí era, que él traía allí dos trompetas, de las quales le pondría allí la una en postura, que el que tañiese mejor... qué! ganase su trompeta. E Dalmao... dijo que le plazía de muy buena voluntad, e que le pondría una trompeta suya que ay tenía a otra de las que el otro traía, salvando si el otro ge la ganase, que le quitase el pendón de las armas del Rey nuestro señor que en ella tenía. E así en presencia de los juezes del campo e cavalleros.. empezaron amos a dos a tocar sus trompetas, como quier que Dalmao porque más sin engaño el tañer dellos fuese, non quiso tañer si non con una de las trompetas quel lombardo traía. E así tocaron muy gran rato, e fizieron diversos tañeres, estando presentes con ellos otros dos tronpetas muy famosos del ya nombrado nuestro señor rey de Castilla, los quales fueron presentados por su fee que dixiesen verdad cuál de aquellos lo havia fecho mejor, e ellos dixieron... que Dalmao havia tocado mucho mejor, e sabía más en aquella arte del tañer de las trompetas. E así ganó Dalmao la trmpeta del ya nombrado lombardo... e dixo delante los jue-

zes e cavalleros e gentileshomes que alli presentes eran, que parasen mientes cómo él había ganado aquella tronpeta, e que por el servicio del Rey (su) señor que él non entendiese que era codicioso, e por usar de gentileza contra aquel estrangero... que ge la quería dar, e ge la dio luego en presençia de todos los que allí eran presentes. E lo conbido a çenar, e en quanto allí con él estuvo en el paso siempre - comió e dormió con él, e le fizo mucha honrra."

Cap. CXXIV, pag. 399

El último dia del paso, después que se acabaron los hechos de armas, Suero de Quiñones - con los caballeros de su empresa entraron en el campo.

"E delante dellos venían por la noche que era oscura muchas antorchas ençendidas, e así mesmo muchas trompetas e menestriles de charanvelas e otros con axabelas e atabales moriscos todos tocando cada uno de su officio delante - dellos con gran solepnidad. E así muy horrosa- mente entraron en aquel campo e liça donde las armas se habían fecho, e así passaron por medio del campo e liça hasta la otra puerta que estava en el cabo del campo..."

Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo⁽¹⁾

Cap.I, pág.7.

Ya desde el principio de la Crónica, cuando Miguel Lucas de Iranzo fue investido Condestable de Castilla en el Alcázar de Madrid, se escuchó el sonido de las trompetas.

"E dichas estas palabras, sonaron las trompetas otra vez."

Cap.III, pág. 25.

Miguel Lucas con su corte marcha a León.

"E así llegaron a la cibdad de León, donde el dicho señor rey y la señora reyna fueron muy alegremente recibidos de todos los caualleros e escuderos e cibdadanos, e doncellas y moças de aquella cibdad, con cantares y atambores e otros muchos enstrumentos."

Cap.V, pág.40.

El Condestable asiste a la fiesta de Reyes que se celebró.

"...él por sí mismo salió a la correr acompa-

1. Hechos del Condestable D. Miguel Lucas de Iranzo.
Ed. de J. de Mata Carriazo. Colección de Crónicas
Españolas. Tomo III. Madrid, 1940.

ñado de muchos cavalleros e gentiles onbres, bien a tres oras de la noche con muchas antorchas e tronpetas y atabales."

Cap.V, págs.43 y ss.

Al hablar de las bodas del Condestable con doña Teresa de Torres se describe la comitiva que se dirige a la Iglesia mayor de Jaen.

"Delante de los ya dichos pajes yua tan grand moltitud e ruydo de atabales, tronpetas bastardas e ytalianas, chirimías, tanborinos, panderos e locos, e vallesteros de maça, e otros ofiçiales de diuersas maneras, que no avie persona que una a otra oyr se pudiesen, por çerca e alto que en uno fablasen. Y entre los otros, yua una copla de tres ministriles de duçaynas, que muy dulce e acordadamente sonauan.

.....
Y oyeron la misa con grand deuocion, la qual celebró el dicho obispo de Salemanca, ofiçiandola muy solepne cantores y órganos.

.....
Con tanta gente y estruendo de tantas tronpetas y atabales, y los otros esormentos, que no paresçia sino que se vinie el mundo abaxo."

Cap.V, pág.47 y s.

Durante los días que siguieron a las bodas, vemos que el baile y la música fueron las principales distracciones de los invitados.

"Pasado el comer y alçadas la mesas, tocaron las duçaynes, ençima de un cadahalso de madera que al otro cabo de la sala estaua; y el dicho señor Condestable començó de dançar con la señora condesa.

.....

Y después que los dichos señores y las otras gentes ouieron çenado, luego los ministriles tocaron las duçaynas; los quales de aquellas fiestas, segund lo que trabajaron, no me pasmó sino cómo no perdieron el seso.

.....

Sobrevino un esquadra de gentiles ombres de su casa...los quales dançaron e baylaron bien más de tres óras.

Cap. V, pág.49.

Aquí se refiere la Crónica a las bodas del Condestable en 1461, el cual yendo a misa acompañado de una multitud de ministriles, éstos producen un ruido ensordecedor.

"...con el estruendo de los tronpetas e atabales e duçaynes y cherimías, tanborino e panderos

e canteres, como el día pasado, tanto que todos eran atónitos del roydo."

Cap.V, pág.55.

En esta página el cronista continuando con los hechos que siguieron a las bodas, habla dos veces de que habian con los "caualleros":

"...muchos trómpetas y atabales."

Cap.V, pág.60.

El Condestable se muestra generoso con motivo de sus bodas.

"Pues tronpetas, ministreles de duçaynas e cherimias, atabaleros, tanborinos e pandereteros, e locos e truhanes, tañedores de cuerda e otras personas de más actoridad, así como trovadores e otros que en tales fiestas e de semejantes señores de estado acostumbran e suelen rezebir, que en las dichas fiestas avian concurrido, ¿quién podría numerar las merçedes e dádiuas de jubónes de seda e ropas de finos paños, e dineros, e otras cosas que les mandó dar?."

Cap.VI, pág.65.

El Condestable después de celebrar una fiesta fuera de la ciudad de Jén.

"...se boluió a la dicha çibdad,acompañado

de todas aquellas gentes, e con muchos tronpetas e atabales, haciendo todos grandes alegrías e dando muy muchas gritas; tanto que no era persona que oyr pudiese."

Cap.VII, pág.72.

En Condestable en la celebración de una fiesta de Navidad, se acerca a la dueña que representaba a la Virgen y le ofrece sus presentes.

"E así llegó al cabo della, do la Virgen con su Fijo estauan, e ofresció sus presentes; con muy grant estruendo de tronpetas e atabales e otros estormentos."

Cap.XI, pág.110.

En honor de unos caballeros moros que vinieron a Jaén, el Condestable sale por las calles de la ciudad con ellos y como señal de alegría iban:

"seys pares de atabales, e muchos tronpetas e chirimias e tanborinos."

Cap.XII, pág.134.

Refiriéndose a las bodas de unos criados del señor Condestable dice:

"Y desta manera, con estruendo muy grande de las ducaynas, chirimias e tronpetas."

Cap.XV, pág.154.

En este trozo de la Crónica se advierte el distinto lugar que ocupan los instrumentos musicales, según su naturaleza de fuertes y dulces o suaves. Se trata de una alborada.

"Venida el alua, otro día de pascua, todos los tronpetas e atabales e chirimias e cantores, cada quales por sí, muy dulçemente tocando, dan el aluorada, en esta manera: Los tronpetas é atabales en el corredor de la sala de arriba, é las chirimias e cantores e otros ystrumentos más suaves é dulçes dentro, en la dicha sala, a la puerta de la cámara donde el dicho señor Condestable durmía..."

Cap.XV, pág.154.

Después de celebrada la misa:

"E venido el tiempo de comer, asentauense a la mesa e trayen el manjar, con los tronpetas e atabales é chirimias tocando é tañiendo delante."

Cap.XV. pág.156 y ss.

"Y desque avian comido e alçados los mantel-les, los cherimias é los otros ystrumentos tañian muy dulçemente, altas é bexas, e dançauan

los gentiles onbres é pajes."

.....

"E este dicho dia su señoria, con todas las señoras, yva a misa de terçia a la yglesia mayor, los tronpetas e chirimias delante tañendo."

.....

"E desque ya era tiempo, el dicho señor Condestable, con las dichas señoras, descendia de arriba a la sala de abaxo, con los tronpetas e chirimias."

.....

"Para esta fiesta de los Reyes el señor Condestable facia sala, e mandaua conbidar...

A la qual dicha fiesta yva a bisperas, la vigilia a la Iglesia mayor. E porque en tal dia hebía nascido el rey don Enrrique... mandaua que.... todos de rodillas, cantasen el Te Deum laudamus, con los órganos, muy denotamente, en esta manera: los órganos tañian un verso, é los clérigos cantauan otro."

.....

"E desque era tiempo, yva a misa de terçia con las dichas señoras condesa e doña Guiomar, e las otras señoras damas, a la yglesia mayor; con los dichos tronpetas e chirimias, los quales tocauan en la eglesia, a la proçesion..."

Cap.XVI, pág.163.

El cronista se refiere en este capítulo a las fiestas de Carnaval y Semana Santa.

"E desque su merced avia çenado, subia con la señora condesa et las otras señoras et damas a la torre de su palacio, e los cherimias tañiendo en la dicha torre."

.....

"...desçendiase de la dicha torre, las tronpetas e la cherimias tocando delante..."

Cap.XVI, pág.165.

A continuación habla la crónica de lo que acostumbraba a hacer el Condestable otros días de la Cuaresma.

"E venida el alva, los tronpetas et atabales e chirimias e cantores dábanle el alborada a la puerta de su cámara."

Cap.XVI, pág.167.

"El día de Pascua del Espíritu Santo, así mesmo, los tronpetas e atabales, cherimias e cantores dauan el aluorada en la puerta de la cámara del señor Condestable."

Cap.XVI, pág.168.

"Primeramente, todos los maestresalas e los

ministriles de gaytas yvan en la delantera, tañiendo, acompañados de todos los niños de la dicha çibdad, que a esta fiesta se ayuntaron allí. En pos de los quales yva un atabalero, con los atabales e los chirimias de la çibdad, en el tañer acordados."

.....

"E en pos de ellos yvan los otros atabaleros, muy acordadamente tocando..."

.....

"E tras los dichos atabales e cavalleros yvan todos los tronpetas bastardas e ytalianas de su señoría..."

.....

"...luego yva el señor Condestable, acompañado de todos los otros cavalleros de la çibdad; e delante dél yvan sus ministriles, tañiendo las chirimias e dulçaynas."

Cap.XVI, pág.169.

"Donde los tronpetas e atabales e ministriles e cantores, con muy grande estruendo, tocauan e tañian e cantauan..."

Cap.XVI, pág.170 y s.

El cronista se refiere al día de San Juan.

"E luego los tronpetas bastardas e ytalianos caualgandó en sus cauallos, e los atabaleros en sus mulas, en ordenada manera tocando..."

Cap.XVI, pág.178 y s.

Ahora se refiere a la fiesta de San Lucas.

"E dicho el BENEDICAMUS, salian todos en proçesión, con candelas blancas en las manos, cantando TE DEUM LAUDAMUS, en esta manera: Començauan los órganos mayores un verso, e todos los señores que yvan en la proçesión respondian otro verso, e asi se diçian todos los otros. E quando tañian los órganos su verso, andaua la proçesión."

Cap.XVII, pág.189 y ss.

Refiriéndose a Fernando de Berrio, criado del Condestable, dice:

"El qual leuaua una vandera, e unos atabales medianos e dos chirimias."

.....

"Siguiendo a los ya dichos pajes, yva otro atabalero con unos atabales de cobre muy grandes, e dos tronpetas ytalianas é otras dos bastardas. Y todos los tronpetas con gentiles pendones de seda bordados de su deuisa; y los atabaleros con buenas mulas guarneçidas de sus colores, e librea

azul y amarilla, muy bien parescientes."

Cap.XVIII, pág.195.

En una ocasión cuando el Condestable retornó a Jaén, lo recibieron con muchas alegrías.

"Y desde que llegó cerca de unas peñas, do nasce el agua de Santa Maria, descendieron de allí fasta treynta ombres, vestidos é calçados como moras, con panderos e sonajas..."

Cap.XXIV, pág.258 y s.

En el año 1465 cuando nació la hija del Condestable, toda la ciudad se alegró.

"Ca, como nascio, luego tocaron los tronpetas y atabales."

.....

"con otros docientos causalleros moriscos, con beruas postizas, é tiznados, con muchas tronpetas é atabales é añafles, é con muchas antorchas."

Cap.XXIV, pág.261.

Refiriéndose a la comitiva que llevaba a la hija del Condestable a bautizar, nos dice la Crónica:

"Delante de los quales yvan dos tronpetas

basterdas e quatro ytalianas, é chirimías, é atabales e otros estormentos."

Cap.XXXVII, pág.376 y s.

Con motivo del nacimiento y bautizo del primer hijo varón del Condestable toda la ciudad se declaró en fiesta.

"...y muchos otros de los labradores é sus mugeres e fijos e fijas se trauaron en corros, con muchos tronpetas é chirimías é sonajas é panderos é gaytas e otros estormentos."

Cap.XXXVII, pág.378 y s.

Y quando se dirigian a la iglesia mayor para celebrar el bautizo:

"venían muchos causalleros y escuderos é labradores e otras gentes, las calles llenas. Y luego dos pares de atabales muy grandes, é otros tres ó quatro atanbores, é trás ellos una copla de ministreles de chirimías; é luego cinco o seya tronpetas basterdas é ytalianas."

Cap.XLIV, pág. 435.

En Andújar se celebran las bodas del tesore-ro Fernán Lucas con la hija del alcaide Pedro de Escavías. Y los novios en su camino hacia la iglesia van acompañados de mucha gente.

CXXXVIII

"Y así mismo de muchos ministreles de chirimías é un sacabuche que para onrrar esta fiesta le avía enbido de Seuilla el duque de Medina Sidonia, e otros de diuersas maneras, e muchos tronpetas."

Cap.XLIV, pág.437.

Durante el banquete de bodas no faltó la música.

"Sonando a tienpos unas veces las chirimías, otras el clauetnabelo, otras veces muy buenos cantores que allí estauan, pasando muy gentiles cançiones e desechas."

DIEGO ENRÍQUEZ DEL CASTILLO

Crónica del rey Don Enrique IV⁽¹⁾

Capítulo I, pág. 101.

El cronista habla sobre la personalidad del rey:

"El tono de su voz dulce é muy proporcionado; todo canto triste le daba deleyte: preciábase de tener cantores, y con ellos cantaba muchas veces. En los divinos oficios mucho se deleytaba. Estaba siempre retraydo; tañia dulcemente laúd; sentía bien la perfección de la música: los instrumentos della le placian".

Cap. CXLVII, pág. 204.

Se refiere el cronista a los desposorios de la hija del rey, princessa Doña Juana:

"El Cardenal les tomó las manos, é hizo los desposorios con aquella solenidad que se requería; é luego las trompetas é atabales, encomenzaron de sonar una grand pieza."

1. B.A.E. Vol. 70. Crónica de los Reyes de Castilla, III. Madrid, 1953.

ANDRÉS BERNÁLDEZ

Historia de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel.⁽¹⁾

Cap. VII, pág. 574.

Del pronóstico del reinado del Rey D. Fernando el Católico en Castilla:

"Después que se comenzaron guerras en Castilla entró el rey don Enrique, é los caballeros de sus reinos, é antes que el rey don Fernando case con la Reyna Doña Isabel, se decia un cantar en Castilla que decian las gentes nuevas, a quien la música suele aplacer, é muy buena sonada: Flores de Aragón, dentro en Castilla son: Flores de Aragón, dentro de Castilla son."

Cap. XVII, pág. 583.

Trata el cronista en este capítulo, de la entrada del rey Don Alonso de Portugal en Castilla, en el año 1475 para celebrar su matrimonio con su sobrina Juana y refiriéndose a este acontecimiento dice:

"...é a vista de todos los desposó un obispo

1. B.A.E. vol. LXX. Crónica de los Reyes de Castilla III. Madrid 1953.

é luego allí los alzaron por Reyna é Rey de Castilla é León, con todos los otros títulos de Castilla; é dijeron: Castilla, Castilla, por el Rey Don Alonso, é por la Reyna Doña Juana su mujer, tocando muchas bastardas é instrumentos de música é atabales."

Cap. XXXII, pág. 592.

Se refiere al nacimiento y bautismo del Principe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, en el año 1478:

"Fue hecha en la ciudad y en la iglesia este día una gran fiesta. Fue traído el Principe a la iglesia con una gran procesión con todas las cruces de las collaciones de la ciudad, é con infinitos instrumentos de músicas de diversas maneras de trompetas, é chirimías, é sacabuches."

Cap. XXXIII, pág. 592.

Trata de la salida que la Reyna hizo hacia la iglesia a presentar al Principe a Dios y al describir la comitiva real dice:

"...íbanles festivando muchos instrumentos de trompetas e chirimías, é otras muchas cosas, é muy acordadas músicas que iban delante de ellos."

Cap.LXXV,pág.620.

Con motivo de la fiesta del Corpus Christi en Ronda se lee:

"Fizose muy solemne fiesta con los instrumentos, músicas y cantares..."

Cap.XCII,pág.635.

Trata este capítulo,entre otras cosas, de la partida de la Reina de Jaén hacia el real en donde le hicieron un gran recibimiento:

"Los moros fueron mucho maravillados con su venida en invierno, y se asomaron de todas las torres y alturas de la ciudad, ellos y ellas, a ver la gente del recibimiento, y oir las músicas de tantas bastardas, clarines y trompetas italianas, é chirimías, é sacabuches, é dulzainas, é atabales, que parecía que el sonido llegaba al cielo."

Cap.XCV, pág.638.

Trata del casamiento de la infanta Doña Isabel, hija de los Reyes Católicos:

"Quien pudiera contar el triunfo, las galas, las justas, las músicas de tantas maneras..."

Cap.CI,pág.642.

Habla de como la Reina cabalgaba por el real

y la ciudad de Granada:

"...é la Reyna é su fija cabalgaban muchas veces por el real é la ciudad de Granada, é tenían muchos refrigerios y placeres de muchas trompetas bastardas, é chirimías, é sacabuches, é atabales, é atambores continuamente, que en el real no cesaban."

Cap. CIV, pág. 646.

En el cual el cronista describe al noble caballero duque de Cádiz:

"...agradábale la música algo, especialmente trompetas bastardas é chirimías é sacabuches, é atabales, é de aquella que alegran las gentes en la guerra!"

Cap. CVI, pág. 648..

Refiriéndose la Crónica a la reconciliación del rey Don Juan de Aragón con su hijo el príncipe Don Carlos, dice:

"...y así con grandes alegrías, y con mucha solemnidad de trompetas y atabales y muchas músicas, se entraron en Fraga..."

Cap. CCXI, pág. 731.

Se refiere al recibimiento al rey Don Fernando en su ciudad de Nápoles:

"...é pasaron por debajo de un arco que le tenían fecho muy rico; y en aquel y todos los otros, y la puente, como su Alteza salía de cada uno, luego sacaban los instrumentos que llevaban y tañian, los quales eran quatro pares de atabales, é veinte y seis trompetas italianas y veinte y dos bastardas, con otros infinitos géneros de música, conviene a saber, cheremías é sacabuches, etc, hacían tanto estruendo que si alguna ave pasaba la hacían caer en medio de la gente."

MOSÉN DIEGO DE VALERA

Crónica de los Reyes Católicos⁽¹⁾

Capítulo I, pág. 4.

A la muerte del rey Enrique IV, en 1474, su hermana Da Isabel fue proclamada reina de Castilla y Leon,

"lo qual se fizo con gran sonido de trompetas, atabales e tamborinos, e otros diversos instrumentos, con universal alegría de todos los nobles e ciudadanos e populares que ahí estaban".

Cap. IV, pág. 14.

Habla el cronista de la proclamación del rey don Alonso de Portugal, en el año 1475, como rey de Castilla, León y Portugal.

"... e lo mandó publicar e pregonar con grand solenidad de tronpetas..."

Cap. XVII, pág. 59 y s.

En este capítulo que trata del ataque a Guipúzcoa por los franceses, al mando del conde Labrit, sonaron las trompetas tocadas por franceses.

"E tocando sus tronpetas se vinieron para los castellanos;"

1. Edición y Estudio por Juan de Mata Carriazo
Madrid, 1927.

"E otro día, en quebrando el alba, los franceses tocaron sus tronpetas e se juntaron con la villa;"

Cap. LII, pág. 170 y s.

Cuenta aquí de Valera la celebración de una victoria contra los moros, obtenida por el Conde de Cabra y el Alcayde de los Donzeles. El Conde de Cabra y otros nobles fueron a Córdoba donde se encontraban los Reyes Católicos y allí se celebró una fiesta.

"E salieron veynte damas continuas de la casa de la reyna, muy ricamente arreadas. E luego los menestriales altos comenzaron a sonar e los cavalleros mançebos que ende estaban dançaron un grand rato cada uno con una dama."

"...Y el sábado siguiente entró en Córdoba el Alcayde de los Donzeles, señor de la villa de Lucena.... e todos los grandes se asentarón en la forma que habían estado al recebimiento del conde de Cabra. E la infanta salió a la fiesta, e dançó e bayló una donzella portuguesa con ella."

"...Y otro día, domingo, el rey mandó al marqués de Villena, su mayordomo mayor, que dixiese al Conde de Cabra e al Alcayde de los Donzeles, que esa noche viniesen a çenar con él..."

...E venidos, la infanta salió a la fiesta, e con ella veynte damas ricamente arreadas; y los me-

nestriles altos sonaron, e començose la dança en las formas que en las fiestas passadas. E allí dançó e bayló la infanta, e con ella la misma donzella portuguesa; e con la reyna dançó una fija del marqués de Astorga, e con el rey dançó don Fadrique su sobrino, fijo del duque de Alba."

Cap. LXVI, pág. 199.

Trata de la partida del rey don Fernando de la ciudad de Córdoba en el año 1486.

"Y el rey salió por ver sus batallas e las ordenanças que trayan, en la qual benida venia gente muy buena y bien avillada, e traya quatro tronpetas e dos pares de atabales."

Cap. LXVIII, pág. 205.

El rey don Fernando mandó a ciertos caballeros que pudiesen cerco a la villa de Íllora. Y refiriéndose a uno de ellos, el duque del Infantado, dice el cronista:

"E de su persona traya doze cavallos, los ocho de la brida e los quatro ginetes muy ricamente guarnidos, e seis tronpetas e tres pares de atabales."

Cap. LXVIII, pág. 207.

Vemos como la reina se dirige a Íllora:

.CXLVIII

"E otro dia de mañana, después de misa, la reyna se partió la via de Yllora;.... saliron las batallas de toda la hueste, asi cavallo como de pie, muy ordenadas; e con ellas tantas tronpetas, sacabuches e atanbores e tanborinos y atabales que hazian tan grand sonido que parescia venir allí todo el mundo."

Cap. LXXIII, pág. 225.

Trata de una muchedumbre de moros que llegaron a la sierra de Bentomiz a una pequeña legua de Vélez.

"E fizieron muchos moros fuegos e almenaras, e los de la cibdad como lo vieron esforçáronse mucho; toda la noche tiraron e tañeron muchos añafiles é atanbores, e fizieron muchas alegrías..."

Cap. LXXIV, pág. 230.

El rey de Granada toma medidas para impedir que los cristianos lo asaltasen por la espalda.

"E mandó que tovisen un stanbor e si viesen que gente passava lo taniesen... E como entonces gente de christianos... pasase por un valle... creyeron los moros que aquella gente yva a tomar las espaldas e tañeron el stanbor."

Cap. LXXVI, pág. 233.

El rey don Fernando manda poner en la Alca-

zaba la bandera de Nuestra Señora y el pendón de Santiago.

"Lo qual se hizo con mucha solenidad e grand sonido de tronpetas e atabales, pregonando los reyes de armas en alta voz: Castilla, Castilla, por el rey don Fernando..."

Cap. LXXXVII, pág. 269.

Refiere la crónica que, después de la rendición de Málaga, los reyes de armas pregonaron:

"Castilla, Castilla, Castilla, por el rey don Fernando e por la reyna doña Isabel. E las tronpetas hizieron muy grand sonido, e los atabales e tanborinos, de tal manera que parescia todo el mundo estar alli."

CL

Cargos de Sancho de Paredes⁽¹⁾

Año 1480.

"Unos órganos, con sus fuelles de cuero e sus pesas de hierro medianas, con dos caxones, en que están puestos los canos de los dichos órganos de madera tosca".

Año 1500.

"Que se vos hace cargo mas que recibistes, en la cibdad de Granada, a veynte dias del mes de setyembre de mill e quinientos años, las cosas siguientes:

Primeramente, tres caxas de órgano quebrados, con seis caxones, con los cabos dellos avollados e quebrados e sanos, e tres pies de fuelles, los dos en dos arcas, con sus pesas de plomo e de hierro, e otros quatro sueltos.

Mas, un clabecínbano labrado, por las dos costeras de dentro de cuchillo, de unos follejes, metida en una caja de cuero negro, el qual no se pudo sacar della, y no se pudo ver si estaba quebrado o desconçertado.

1. Simancas, Contaduría Mayor, primera época, leg. 106. Tomado de H. ANGLÉS, La Música en la Corte de los Reyes Católicos I. Barcelona 1960, pág. 57.
2. Simancas, Contaduría Mayor, primera época,

Mas, dos clabiórganos en sus caxas, el uno de paño colorado y blanco, y el otro de madera pintada, que están desconçertados, é les faltan sendos canos, e tienen dos pares de fuelles con sus pesas de plomo.

Que se vos haze cargo mas que rescebistes, en la çibdad de Granada a veynte de setiembre de mill e quinientos años, un manocordio sano, metido en una caxa de madera, mas una tarja turquesa.

GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO

Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan⁽¹⁾

"En su cámara avia un claviorgano e organos e clauicordios e vihuelas de mano e vihuelas de arco e flautas; e en todos esos instrumentos sabía poner las manos.

Tenía músicos de tamborinos e dulçaynas e de harpa, e un rrabelico muy preçioso, que tañía un Madrid, natural de Caramanchel, de donde salen mejores labradores que músicos, pero este lo fue muy bueno: Thenia el Príncipe muy gentiles ministriles, altos de sacabuches, e cheremías e cornetas e trompetas bastardas, e cinco o seys pares de atabales; e los unos e los otros muy hábiles en sus ofiçios, o como conuenian para el seruiçio e casa de tan alto Príncipe."

1. Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan e ofiçios de su casa e seruiçio ordinario, de G. FERNÁNDEZ DE OVIEDO. Sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid, 1870, pág. 182 s. Tomado de H. AGLÉS, La Música en la Corte de los Reyes Católicos I, Barcelona, 1960, pág. 75.

Examen de violeros⁽¹⁾

"Item, que el oficial violero, para saber bien su oficio y ser singular del, ha de saber fazer instrumentos de muchas artes: que sepa fazer un claviórgano y un clavicímbano, y un laúd y una vihuela de arco, y una harpa, y una vihuela grande de piezas con sus atarcies y otras vihuelas que son menos que todo esto: y el oficial que todo esto supiere, lo examinen de lo que dello diere razón y fiziere por sus manos bien scabado: y para examinarse el tal oficial, el Alcalde carpintero y los dos Diputados tomen consigo un oficial de los sobredichos para que el Alcalde y Diputados examinen al tal oficial que se viniere á examinar de lo que supiere de lo sobredicho: y si el tal oficial que para esto fuere llamado, no quisiere venir incurra en pena de mill maravedis, la mitad para el arcá del Oficio y la otra mitad para el que lo denunciare: Y assi mismo incurra el oficial en la pena, el que pusiere tien

1. Ordenanzas de Sevilla, recogidas en el año 1502 por orden del conde de Cifuentes. Tomado de F. PEDRELL, Organografía Musical Antigua Española, Barcelona 1901, págs. 90 y 91

da ó fiziere obras sin ser examinado: y el menor examen que ha de fazer ha de ser de una vihuela grande de grandes piezas, como dicho es, con un lazo de talla con buenos atarcies y con todas las cosas que le pertenescen para buena á contento de los examinadores, que se la vean fazer, que no le enseñe a la sazón nadie".

Inventario de Isabel la Católica⁽¹⁾

Capítulo de "Laúdes e cosas de música".

-Un dulcemel para tañer, metido en una caja de madera.

-Una harpa de madera barnizada de amarillo, el vientre e lo otro fecho de maçonería muy labrado con unas imágenes de bulto metidas en unos encasamentos e las clavijas son de hueso blanco e con unas armas de castillos e leones.

-Tres chirimias e una flauta de boj con unas guarniciones de latón en una caja de cuero metidas..

-Un laúd de costillas grandes sin cuerdas de cinco órdenes.

-Otro laúd de costillas con un lazo labrado de maçonería barnizado de amarillo.

-Otro laúd viejo con unas ataraceas en una caja de cuero.

-Dos vigüelas de arco viejas fechas pedazos.

-Otro laúd de costillas grandes con un lazo blanco.

-Otro laúd de costillas tiene las espaldas e el cuello negro.

1. Archivos Generales de Simancas, Patronato Real, legajo nº 3. Tomado de F. PEDRELL, Organografía Musical Antigua Española, Barcelona 1901, págs. 91 y 92.

CLVI

-Dos clavecímbanos viejos.

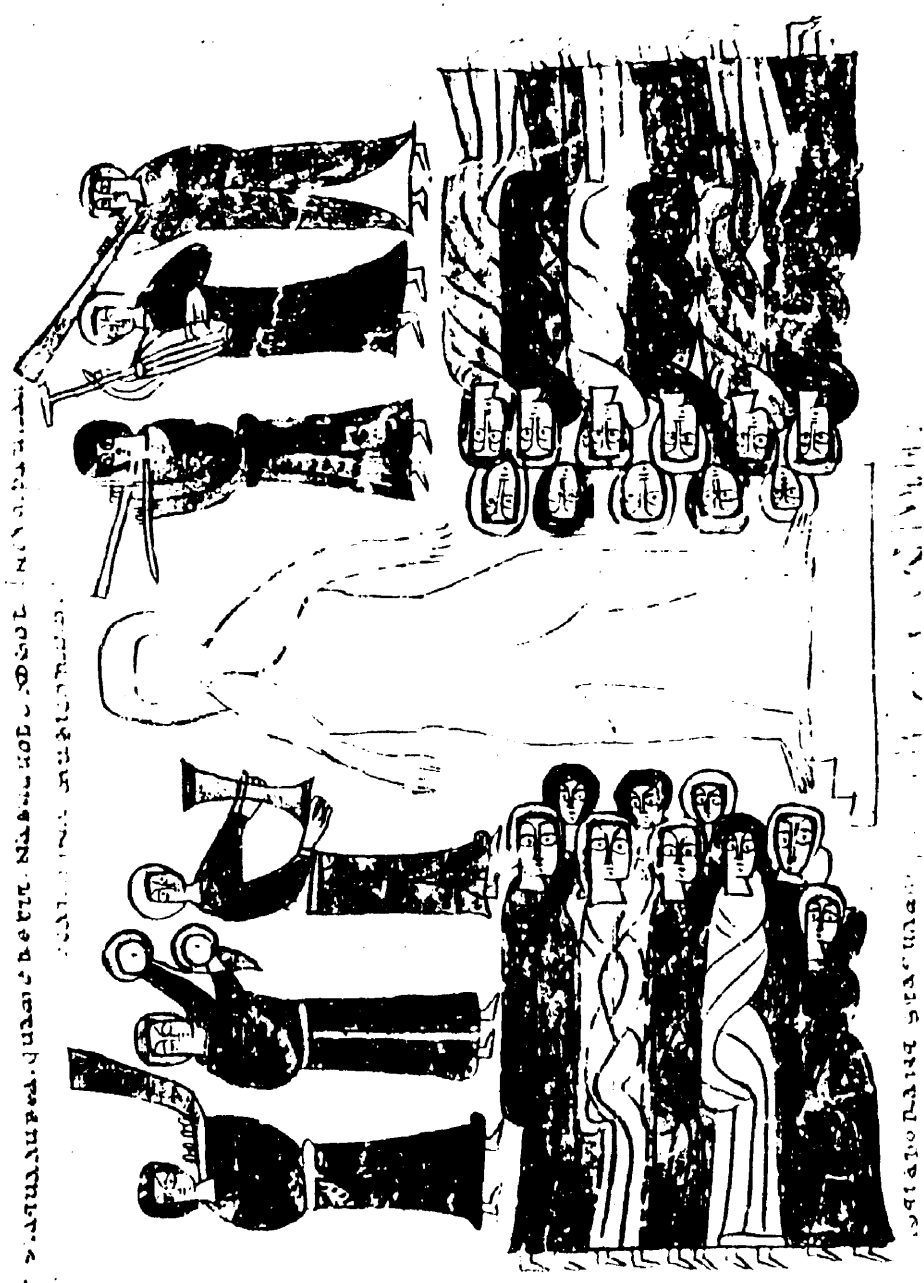
-Un laúd por las espaldas negro de costillas de unas clavijas de hueso blanco e en el cuello labrado de ataraces metido en una caja de madera.

-Unos órganos de hoja de Flandes viejos con sus fuelles.

-Una flauta de boj con una guarnición de latón.

-Una flauta de boj.

**lám. 1. Folio 213 v. del Beato de la Seo de Urgel.
(Lérida). Museo Diocesano, 26. S.X. Músicos adorando
la estatua de Nabucodonosor con trompa, címbalos,
"darbuka", doble oboe, laúd de largo mástil y trom-
peta.**

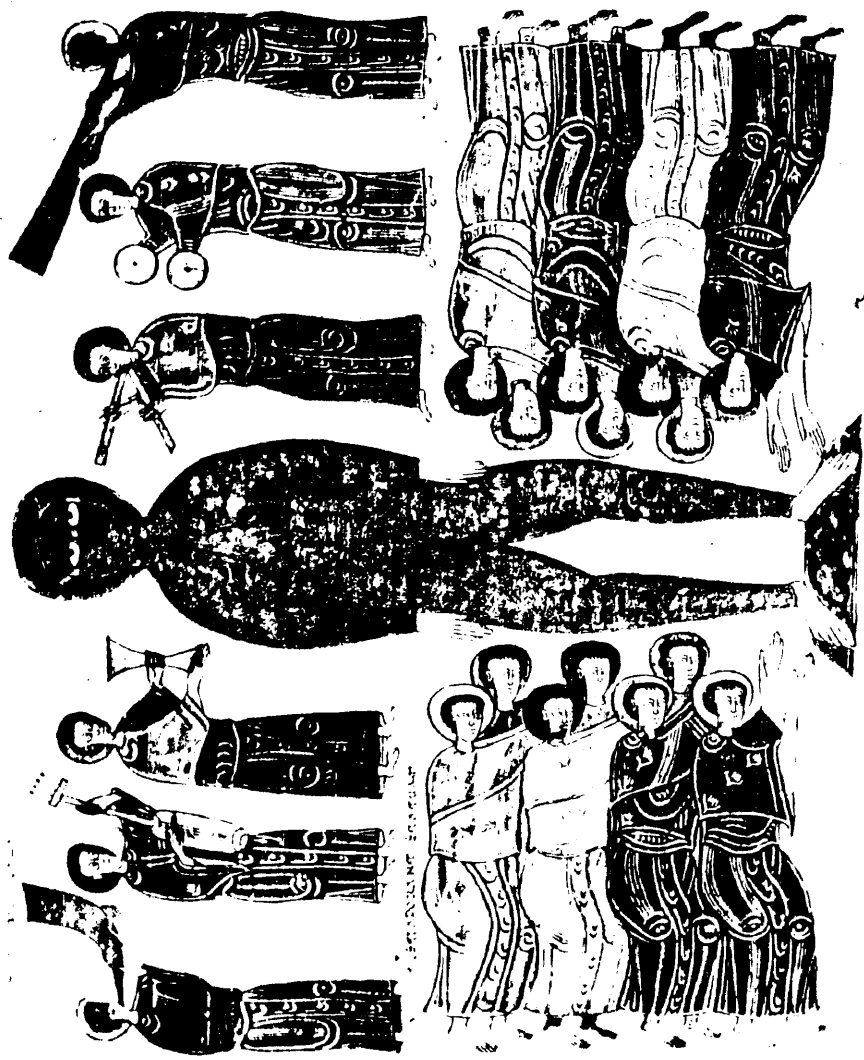


lám. 2. Folio 157 v. del Beato de la Seo de Urgel
(Lérida). Museo Diocesano, 26. S.X. Santos adorando
do al Cordero Místico con laúdes de largo mástil.

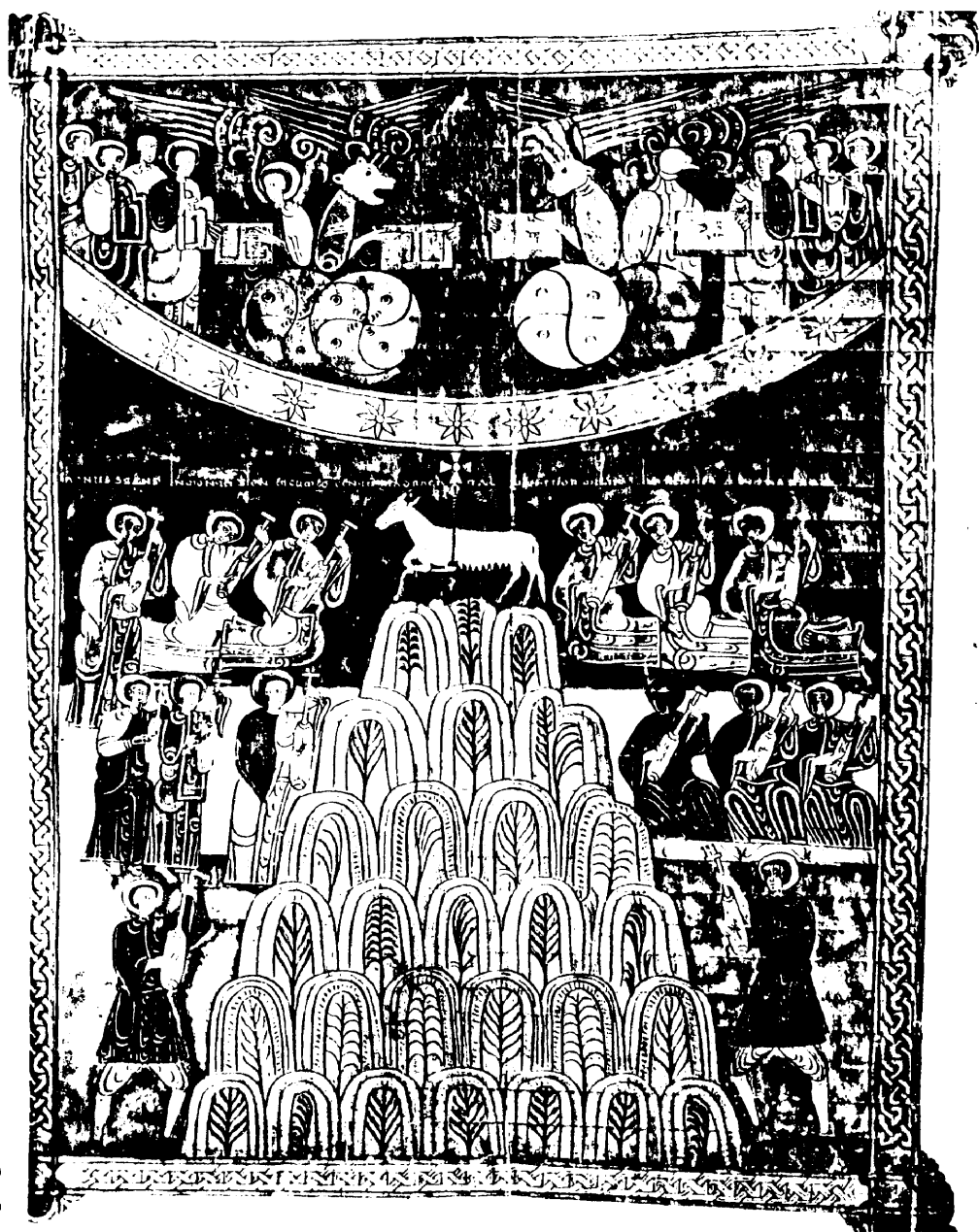


Íam. 3. Folio 272 v. del Beato de Fernando I. S.XI.
Biblioteca Nacional de Madrid, vit. 14, 2 (olim B,
31). Músicos adorando la estatua de Nabucodonosor
con trompa, laúd de largo mástil, "derbuka", doble
oboe, címbalos y trompeta.

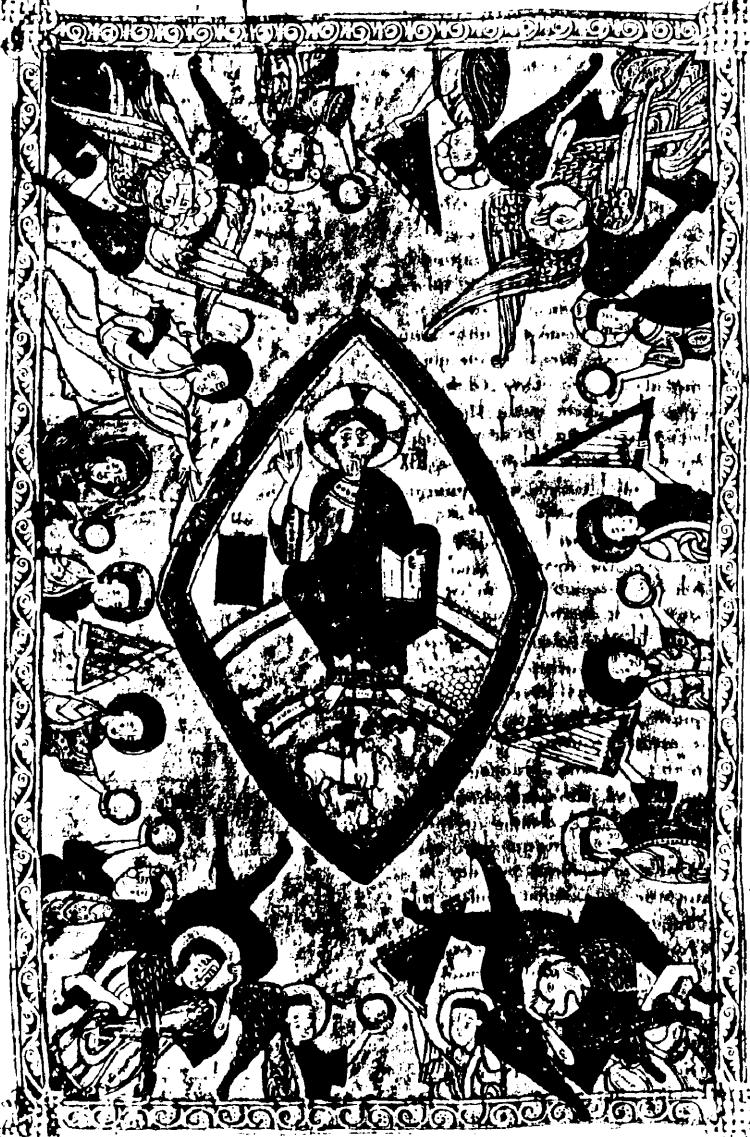
THE GREAT MURDER OF JERUSALEM
BY THE ARABIAN INVASORS
A.D. 1009



Lám. 4. Folio 202 del Beato de Fernando I. S.XI.
Biblioteca Nacional de Madrid, vit. 14, 2 (olim
B, 31). Santos adorando al Cordero Místico con
laudes largos.



Lám. 5. Folio 73 v. del Beato de Burgo de Osma. Ca
tedral. Archivo, I. S.XI. Angeles con arpas verti-
cales angulares.



Lám. 6. Folio 129 del Beato de Burgo de Osma. Cathedral. Archivo, I. S.XI. Santos junto al Cordero Místico con arpas verticales angulares.

Lám. 7. Folio 133 del Beato de Burgo de Osma. Cathedral. Archivo, I. S.XI. Santos con arpas verticales angulares.

principis operum tot
 i. gaudendo ducuntur
 nois de auctoritate.
 Ista sunt dona
 dationis ppter
 et de angelos. Ista

aut. n. de gaudia. qui non timet
 delictis nomen aut. qui solus &
 est. quoniam omnes quos uenerat ex adoru
 bunt in conspectu suo. qui lucet
 curationis aut. manifestat cuncta.

EXPLET STORIA VII. ANGELORUM

In uno angeli. n. de gaudia. qui non timet
 delictis nomen aut. qui solus &
 est. quoniam omnes quos uenerat ex adoru
 bunt in conspectu suo. qui lucet
 curationis aut. manifestat cuncta.



Ista
 sunt
 dona
 dationis
 ppter
 et de
 angelos.
 Ista

Lám. 8. Capitel de la iglesia de S. Juan de Amandi
(Asturias). S.XII. Juglares con pandero cuadrado y
giga o "lyra" bizantina.



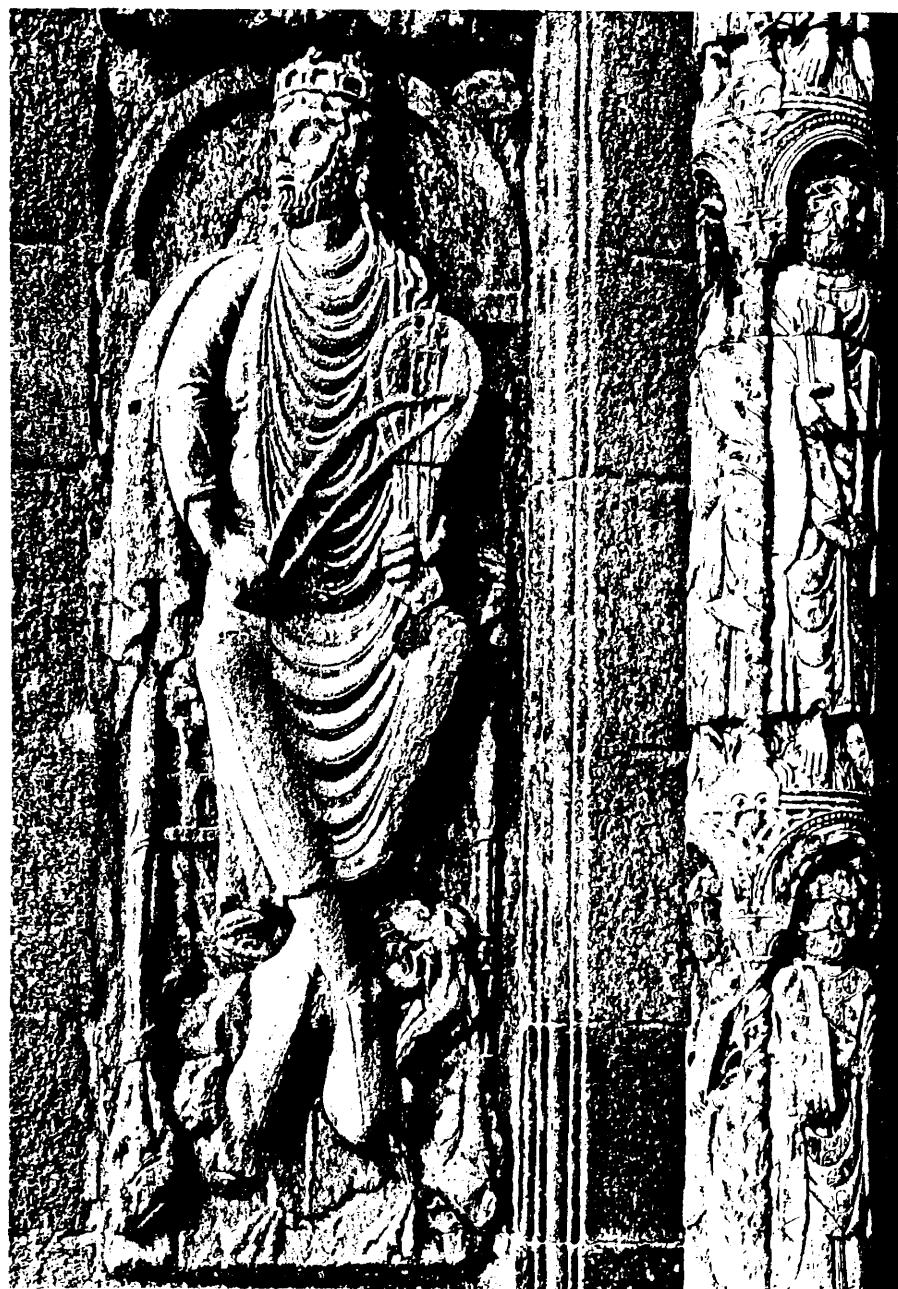
Lám. 9. Ménsula de la fachada de la iglesia de S.
Martín de Artaiz (Navarra). S.XII. Juglar con fi-
dula oval.



Lám. 10. Ménsula de la fachada de la iglesia de S.
Martín de Artaiz (Navarra). S.XII. Juglar con arpa-
salterio.



**Lám. 11. Puerta de las Platerías. S.XII. Catedral
de Santiago de Compostela. Rey David con una giga
o "lyra" bizantina.**



Lám. 12. Detalle de la archivolta del Pórtico de la Gloria, obra del maestro Mateo. 2ª mitad del S.XII. Catedral de Santiago de Compostela. Ancianos del Apocalipsis con vihuelas punteadas de costados rectos y rota "tipo arpa".



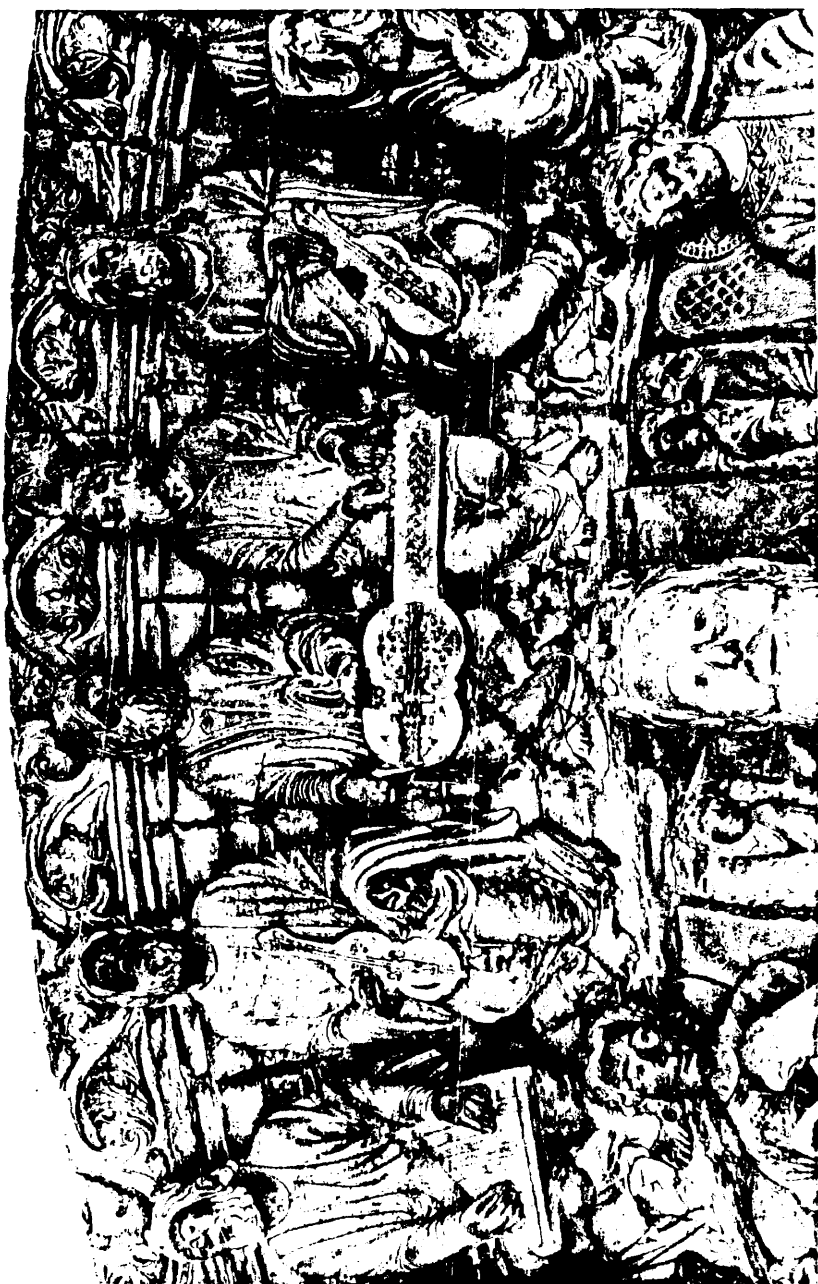
Lám. 13. Detalle de la archivolta del Pórtico de la Gloria, obra del maestro Mateo. 2ª mitad del S.XII. Catedral de Santiago de Compostela. Ancianos del Apocalipsis con vihuelas en forma de 8, salterio, rota "tipo arpa" y arpa.



lám. 14. Detalle de la archivolta del Pórtico de la Gloria, obra del maestro Mateo. 2ª mitad del S.XII. Catedral de Santiago de Compostela. Ancianos del Apocalipsis con rota "tipo arpa", vihuelas punteadas con costados rectos, arpa y salterio.



Lám. 15. Detalle de la archivolta del Pórtico de la Gloria, obra del maestro Mateo. 2ª mitad del S. XII. Catedral de San tiago de Compostela. Ancianos del Apocalipsis con salterio, "organistrum" y vihuelas punteadas en forma de 8.



**Lám. 16. Detalle de la fachada de la iglesia del
Monasterio de Ripoll (Gerona). 2ª mitad del S.XII.
Anciano del Apocalipsis con una lira o "lyra" hi-
zantina.**

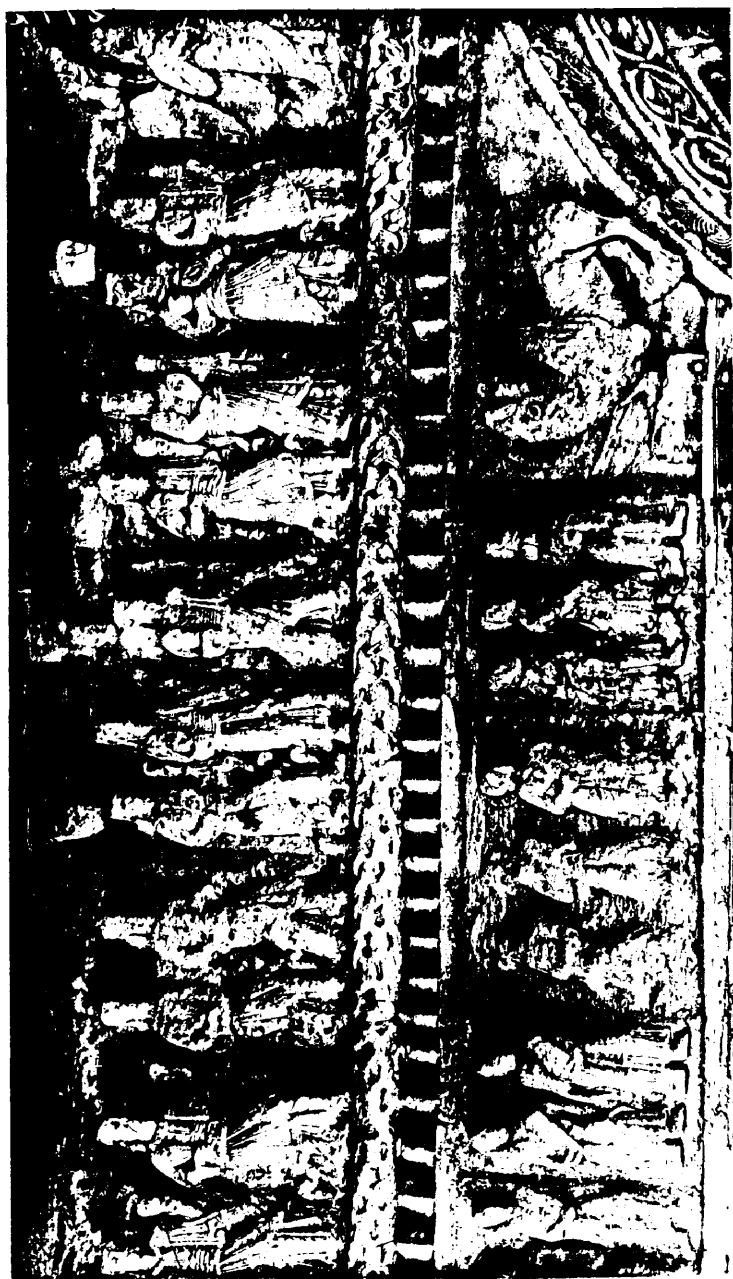


lám. 17. Detalle del friso superior de la fachada
de la iglesia del Monasterio de Ripoll (Gerona).
2ª mitad del S.XII. Anciano del Apocalipsis con gi
gas o "lyras" bizantinas.

.. .



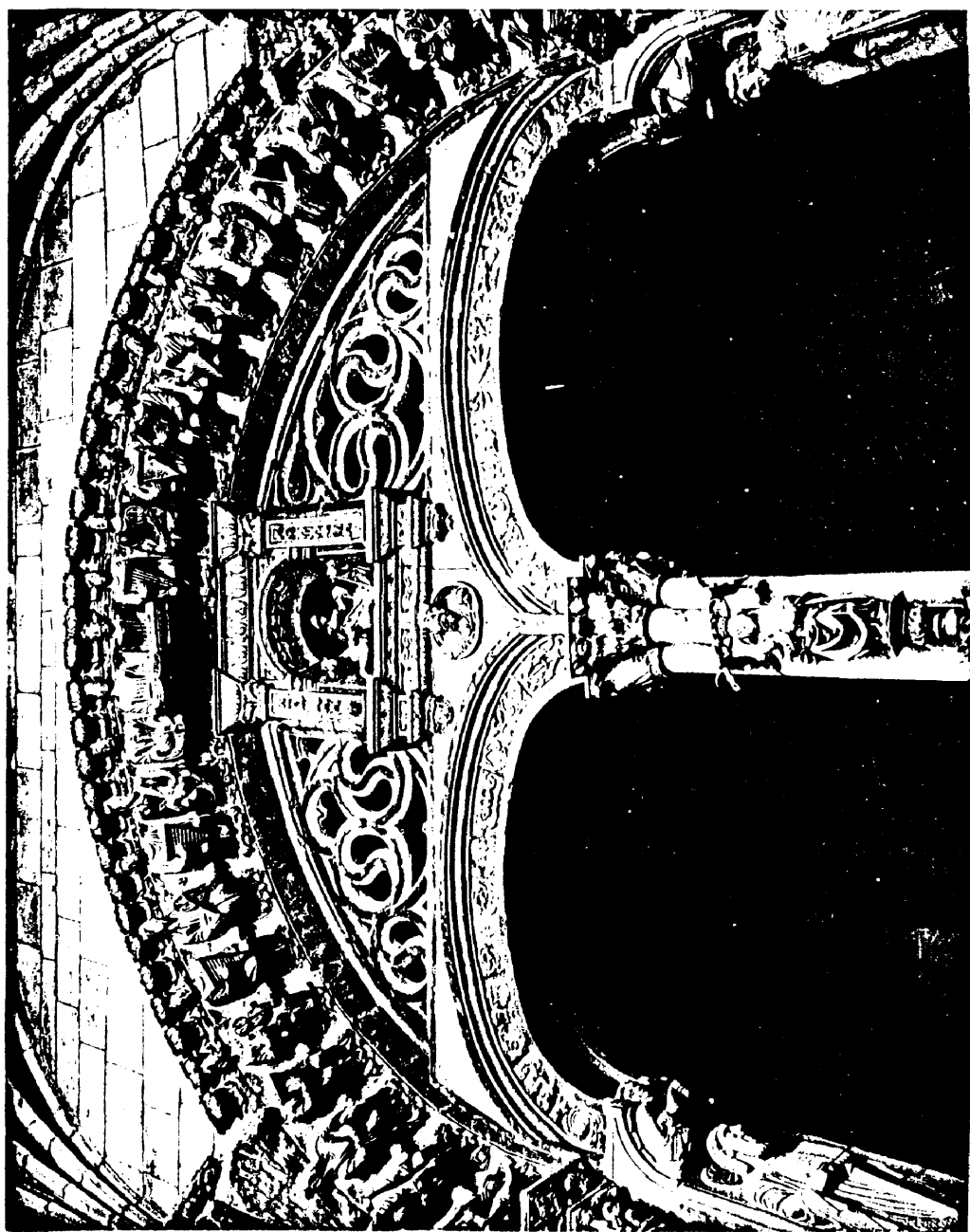
Lám. 18. Detalle del friso superior de la fachada
de la iglesia del Monasterio de Ripoll (Gerona).
2ª mitad del S.XII. Ancianos del Apocalipsis con
vigas o "lyras" bizantinas.



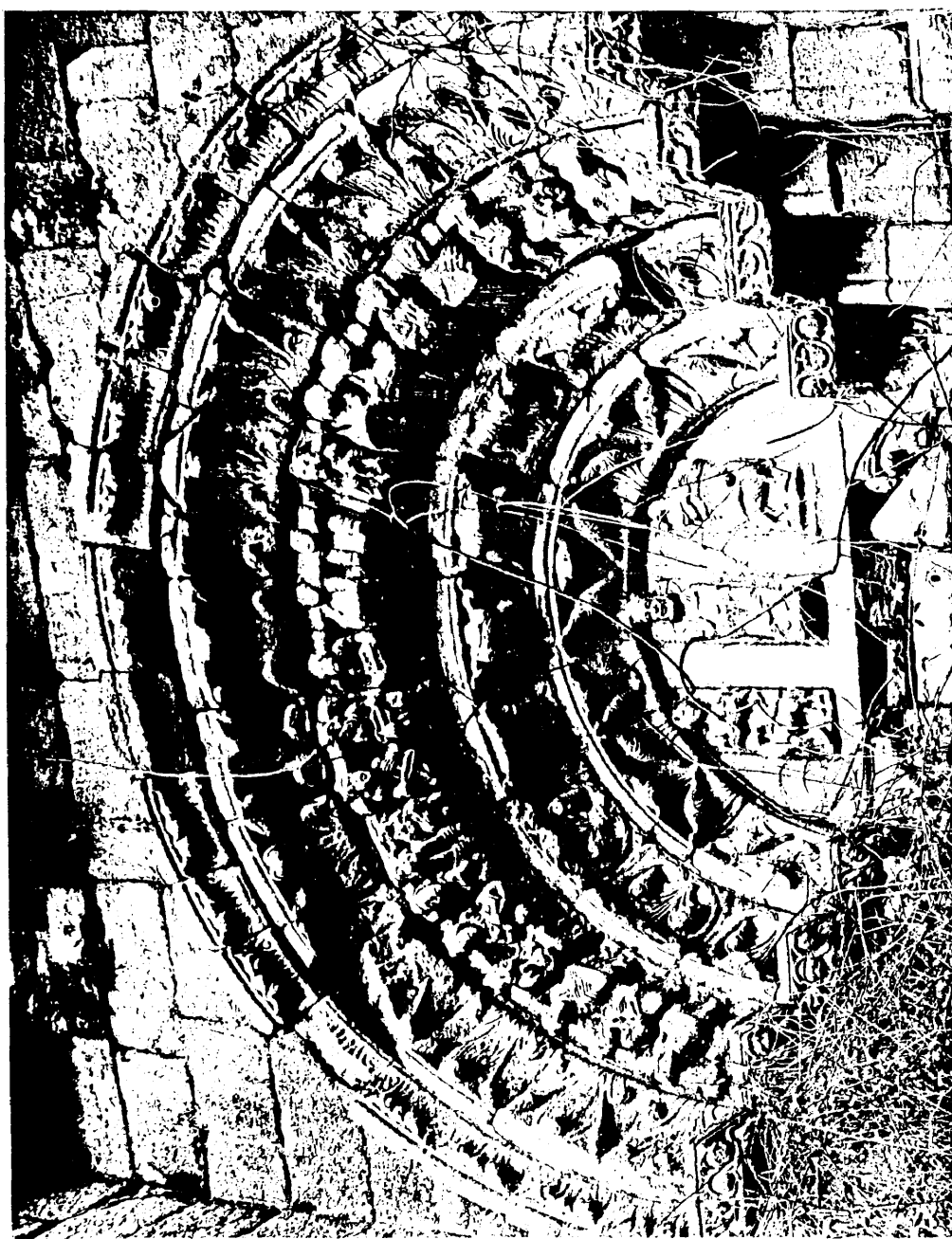
Lám. 19. Detalle del paramento inferior de la fachada
de la iglesia del Monasterio de Ripoll (Gerona). 23
mitad del S.XII. Juglares con vihuela de arco oval, ar
pa y giga o "lyra" bizantina.



Lám. 20. Archivolta del Pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense. 1ª mitad del S.XIII. Ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales. De izquierda a derecha: vihuela oval pulsada, doble flauta, rota "tipo arpa", vihuela pulsada en forma de 8, salterio triangular, vihuela de arco oval, salterio triangular, dos vihuelas ovales, chifonía, rota "tipo arpa", vihuela de arco en forma de 8, salterio triangular, vihuela en forma de 8, arpa, vihuela en forma de 8, arpa, laúd y vihuela oval.



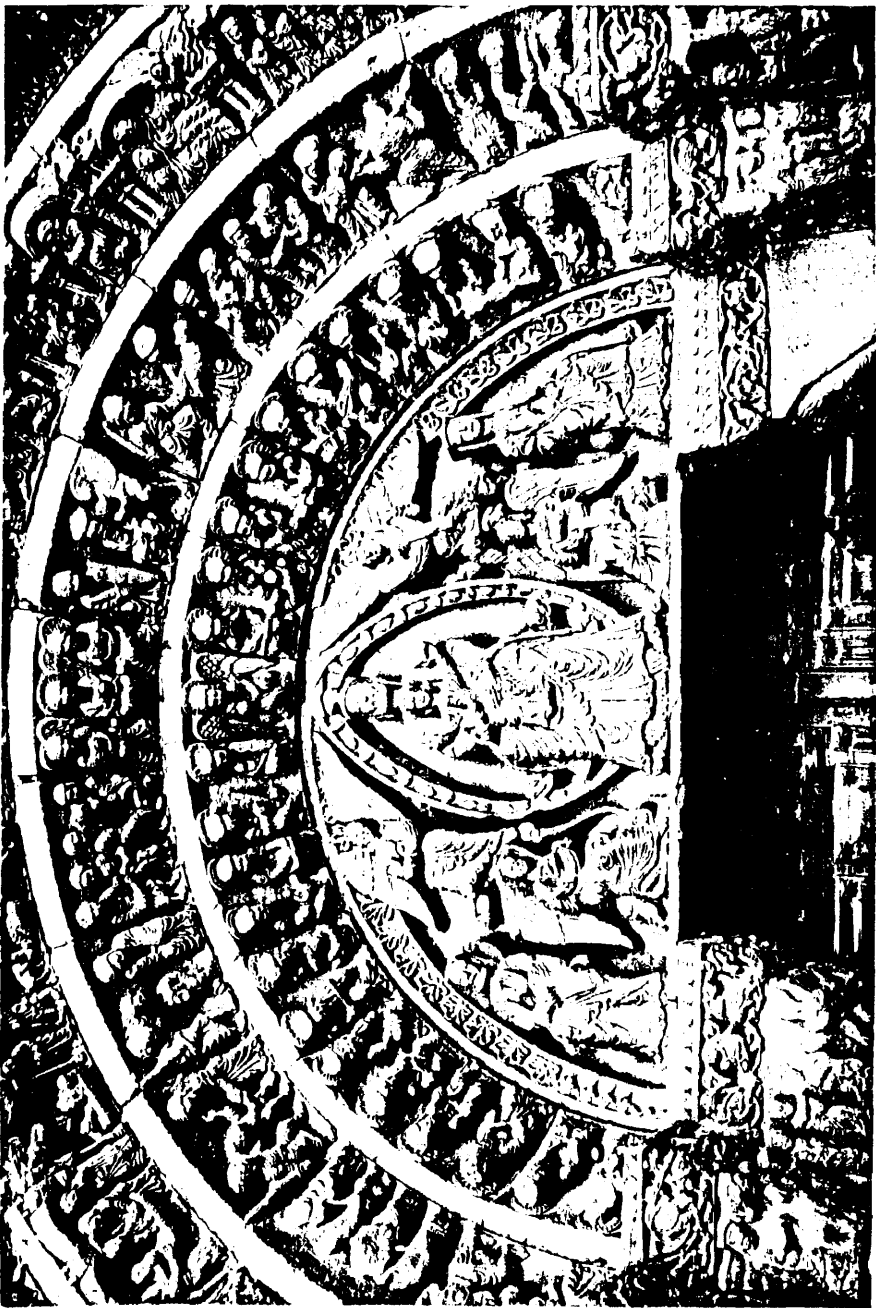
Lám. 21. Pórtada de la iglesia del Monasterio de S. Lorenzo. Carboeiro (Pontevedra). Fines del S.XII. Ancianos del Apocalipsis con instrumentos musicales. De izquierda a derecha: giga, salterio, vihuela de arco, salterio, giga, doble flauta, vihuela de arco oval, dos cedras o guitarras, giga, salterio, vihuela punteada en forma de 8, giga, salterio y vihuela punteada en forma de 8.



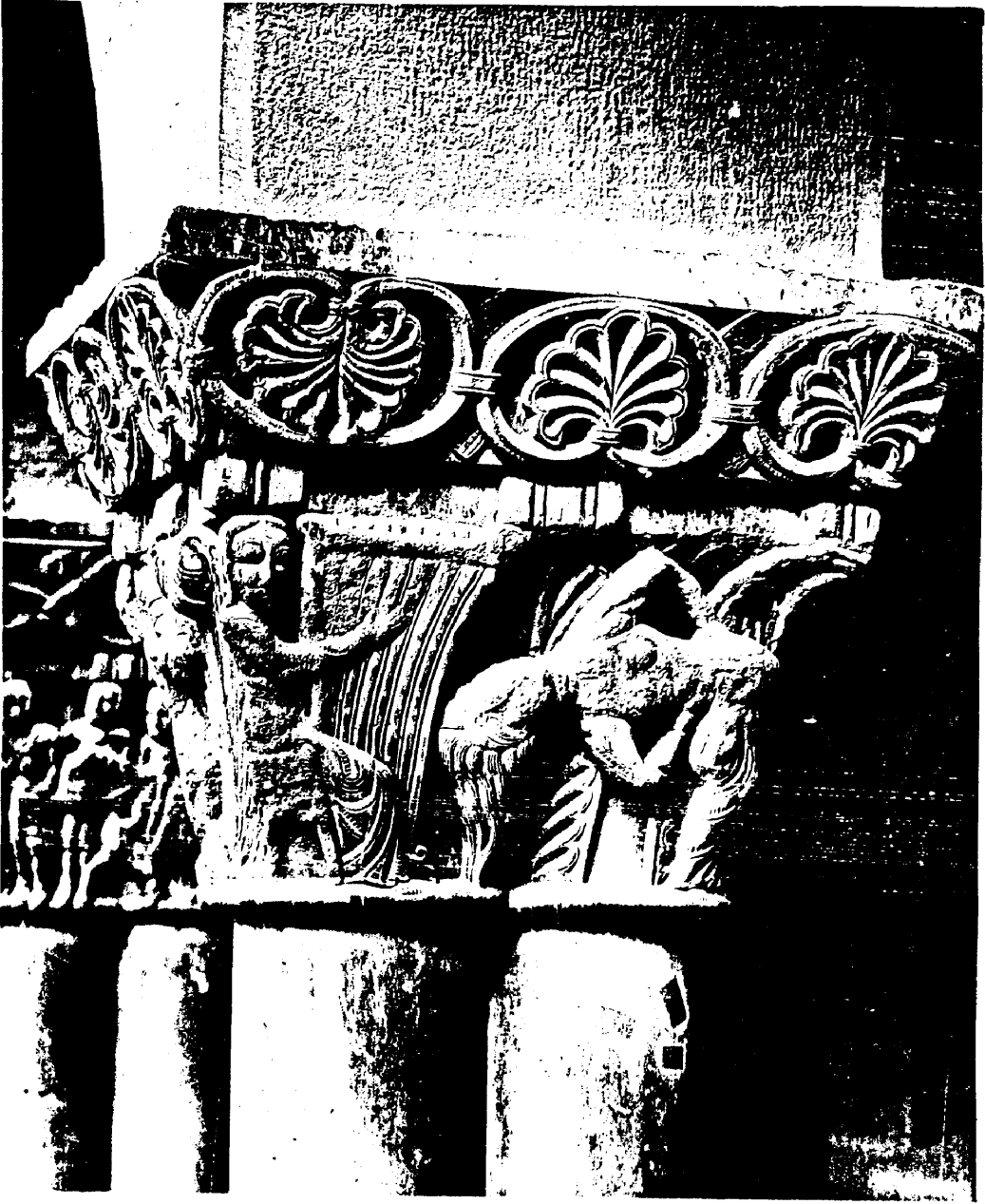
lám. 22. Detalle de la Puerta de la Virgen. la mitad del S.XIII. Catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca). Reyes-músicos con instrumentos musicales. De abajo arriba: pandero cuadrado, vihuela de arco con cuerpo entallado y final escafoide, vihuela oval, arpa, cedra o guitarra, chifonía, cedra y vihuela entallada.



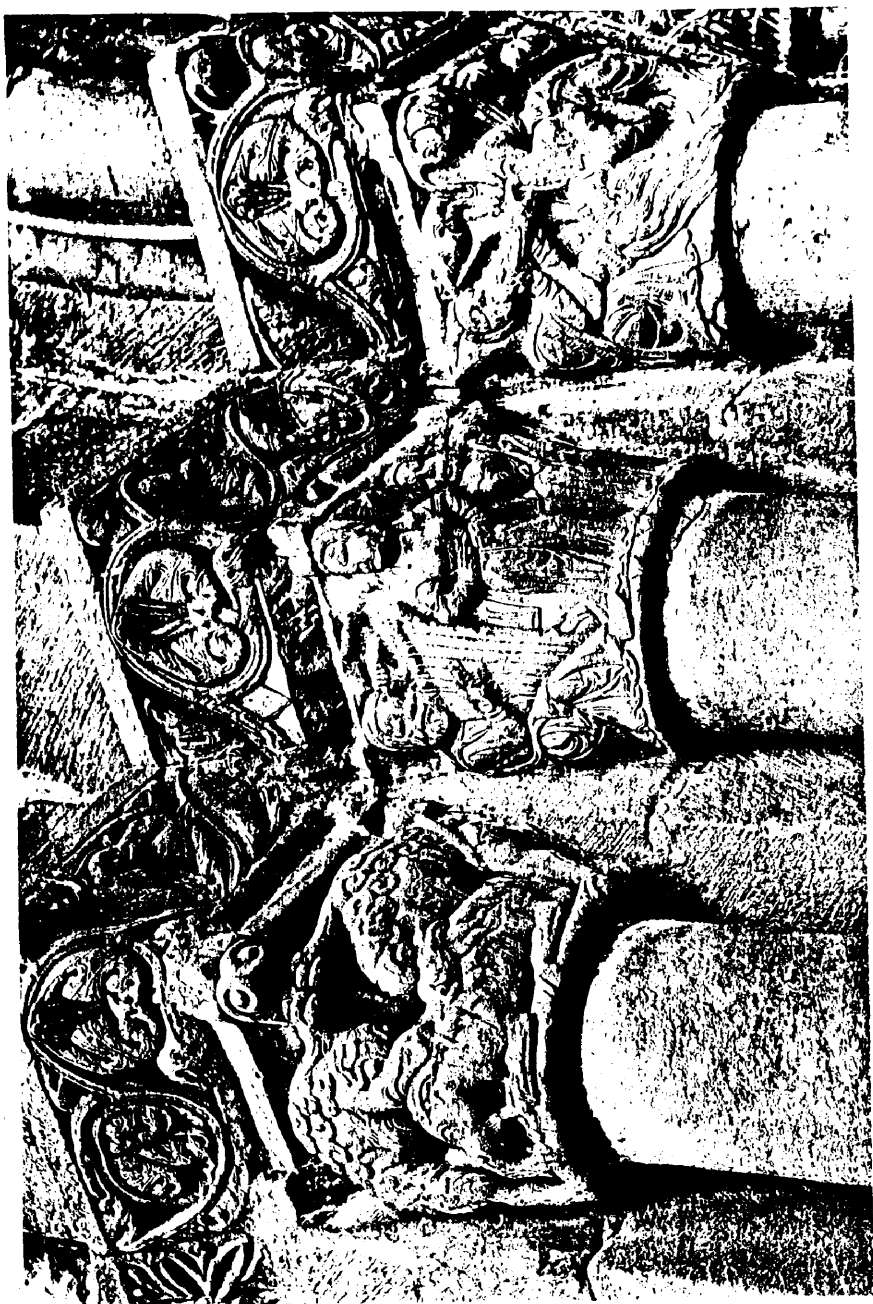
lám. 23. Pórtico de la iglesia de Sto. Domingo de
Soria. 2ª mitad del S.XII. Ancianos del Apocalip-
sis con instrumentos musicales. De izquierda a de-
recha: dos vihuelas de arco de caja oval, giga con
el final escafoide, tres vihuelas de arco ovals,
giga, salterio tipo "qânum" punteado, arpa, vihue-
la en forma de 8, salterio tipo "santir" percutido,
arpa-salterio, vihuela de arco, giga, vihuela de
arco, chifonía y vihuela de arco.



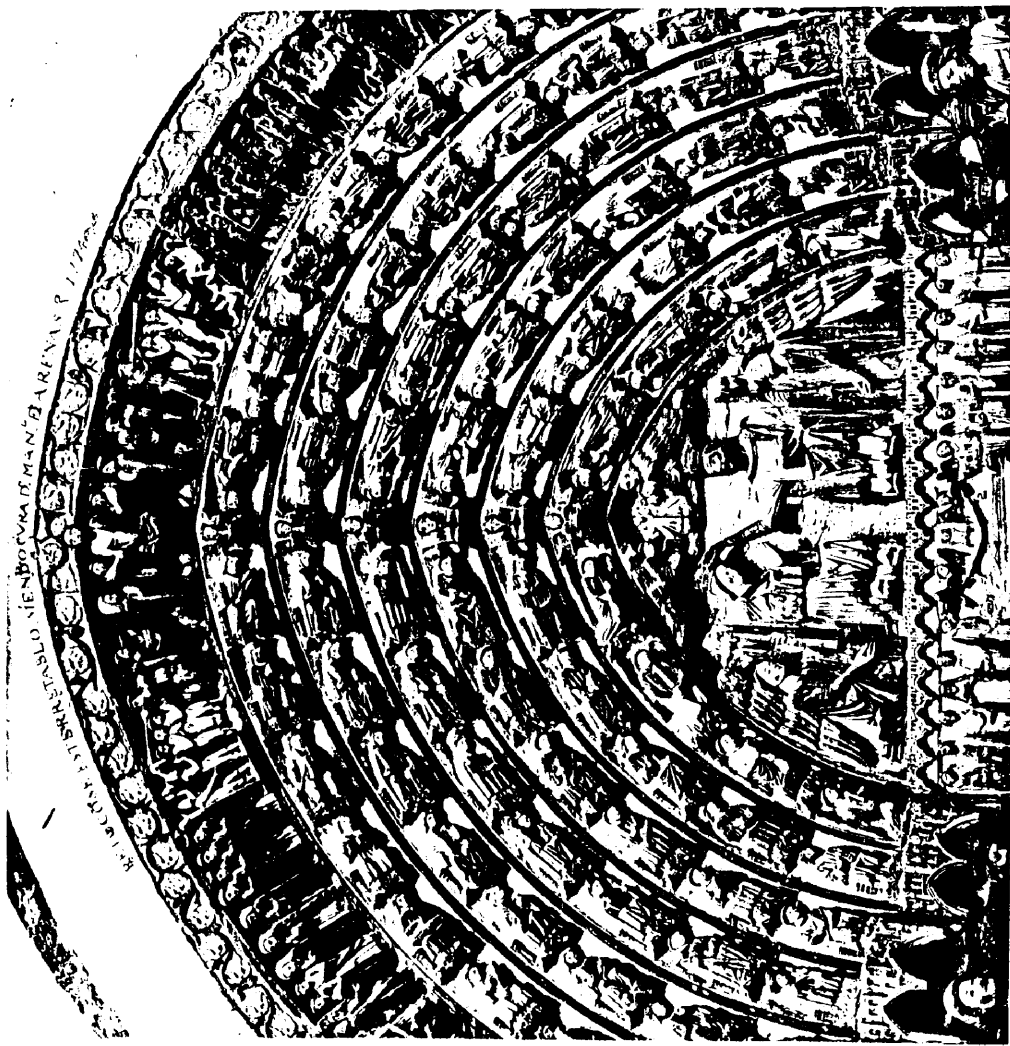
lám. 24. Capitel del claustro de S. Pedro el Vie-
jo de Huesca. S.XII. Juglaresa con arpa cuadrangu
lar.



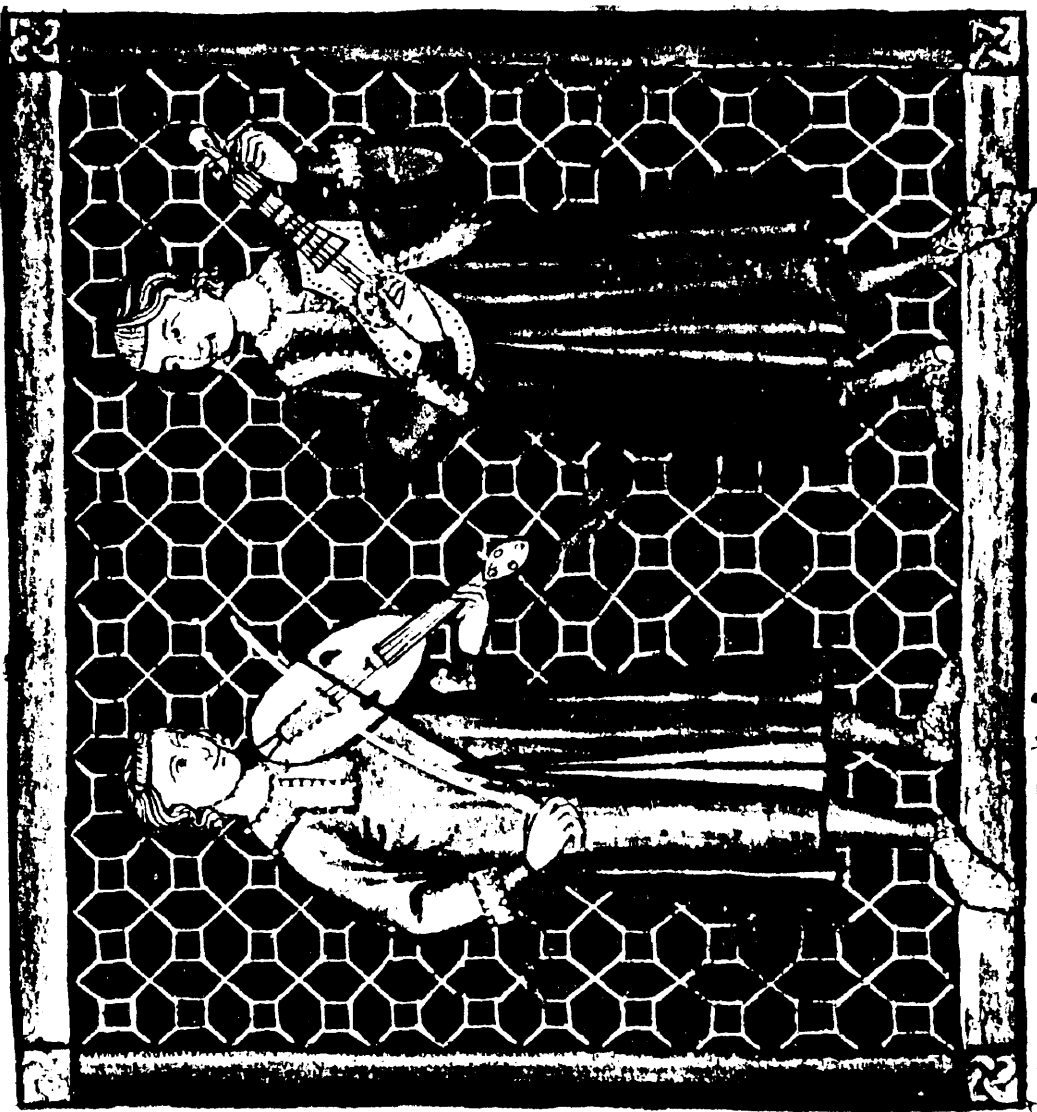
lám. 25. Capiteles de la fachada de la ermita de
S. Jaime de Agüero (Huesca). Fines del S.XII o
principios del S.XIII. Juglares con arpa cuadrang
ular, fídula oval y albogues.



Lám. 26. Portada occidental de la Colegiata de Sta. María de Toro (Zamora). S.XIII. Reyes con instrumentos musicales. De izquierda a derecha: rota "tipo arpa", salterio tipo "santir", campana y albogues, vihuelas de arco ovales, albogues, flauta de Pan, cornamusa, cedra o guitarra, salterio tipo "qânum" y rota "tipo arpa".



Lám. 27. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga nº 10. S.XIII. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Juglares con vihuela de arco oval y cendra o guitarra.



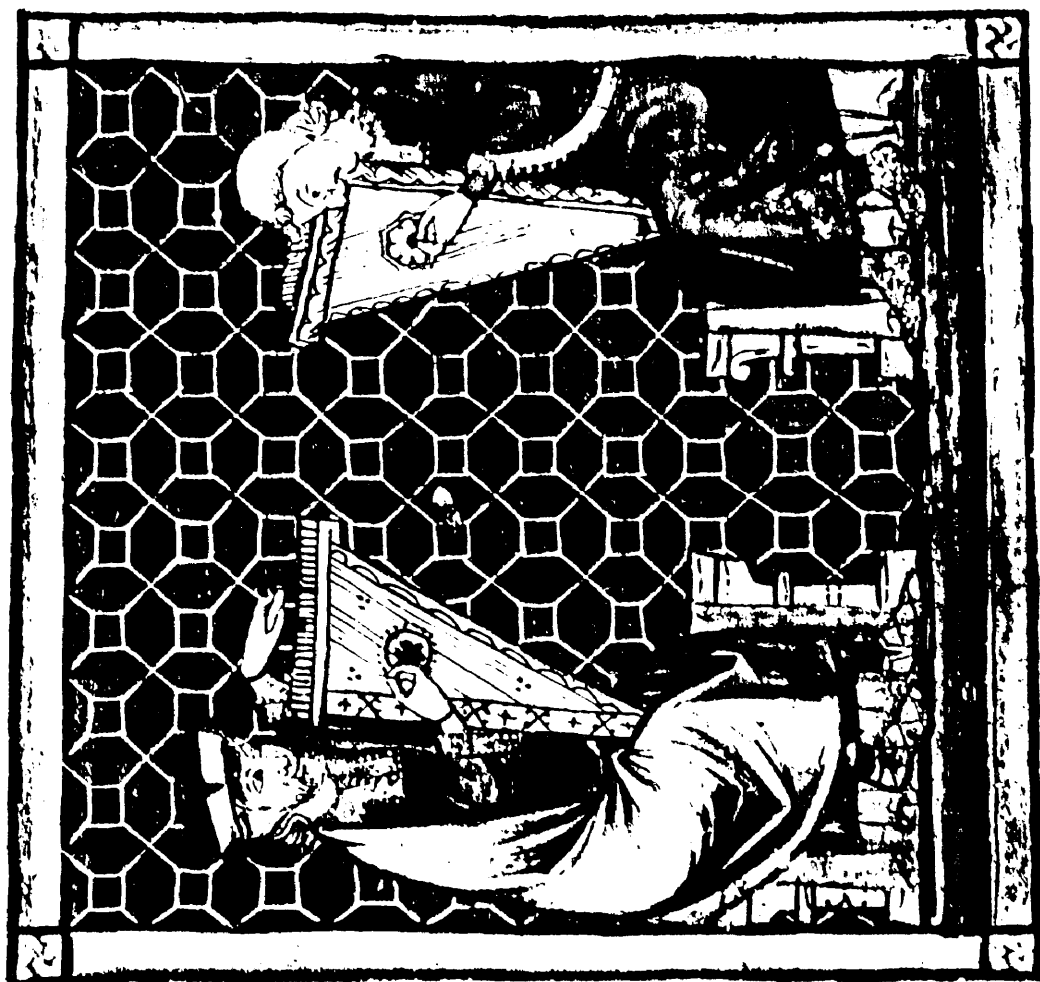
Lám. 28. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga nº 20. S.XIII. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Juglares con vihuela de arco oval y variedad de mandora.



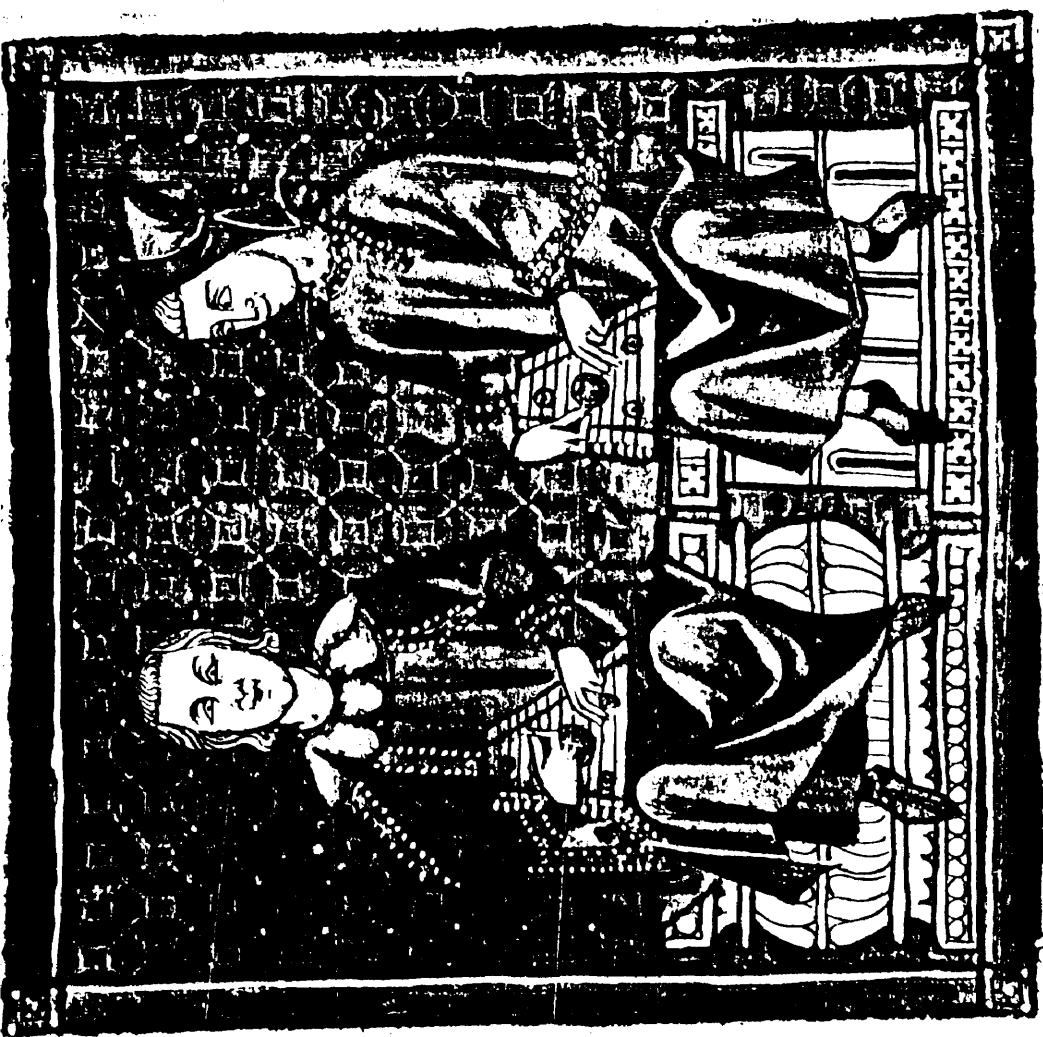
Lám. 29. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga nº 30. S.XIII. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Juglarés con laúdes.



Lám. 30. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el
Sabio. Miniatura de la cantiga nº 40. S.XIII. Có-
dice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El
Escorial. Juglares con rota "tipo arpa".



Lám. 31. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga nº 50. S.XIII. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Juglares con salterios tipo "qânum".



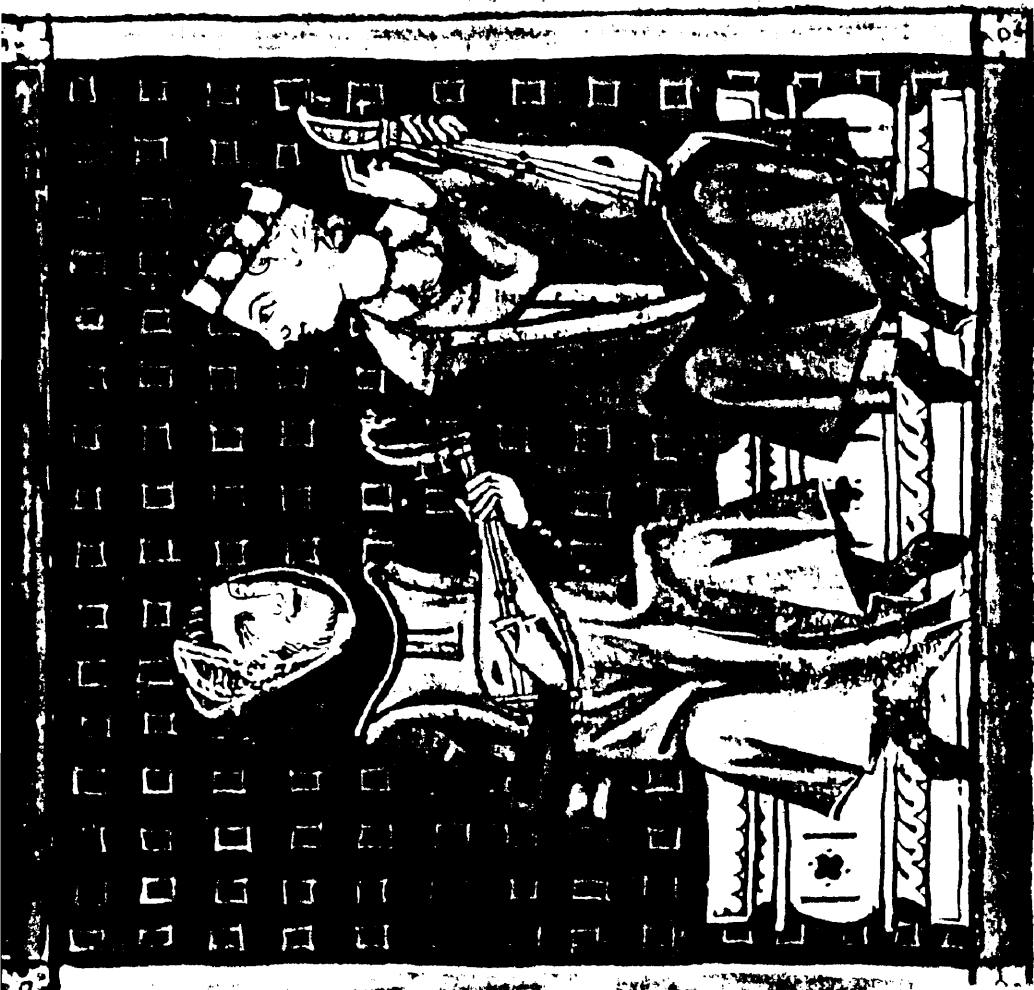
Lám. 32. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el
Sabio. Miniatura de la cantiga nº 70. S.XIII. Có-
dice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El
Escorial. Juglares con salterios de "hla entera"



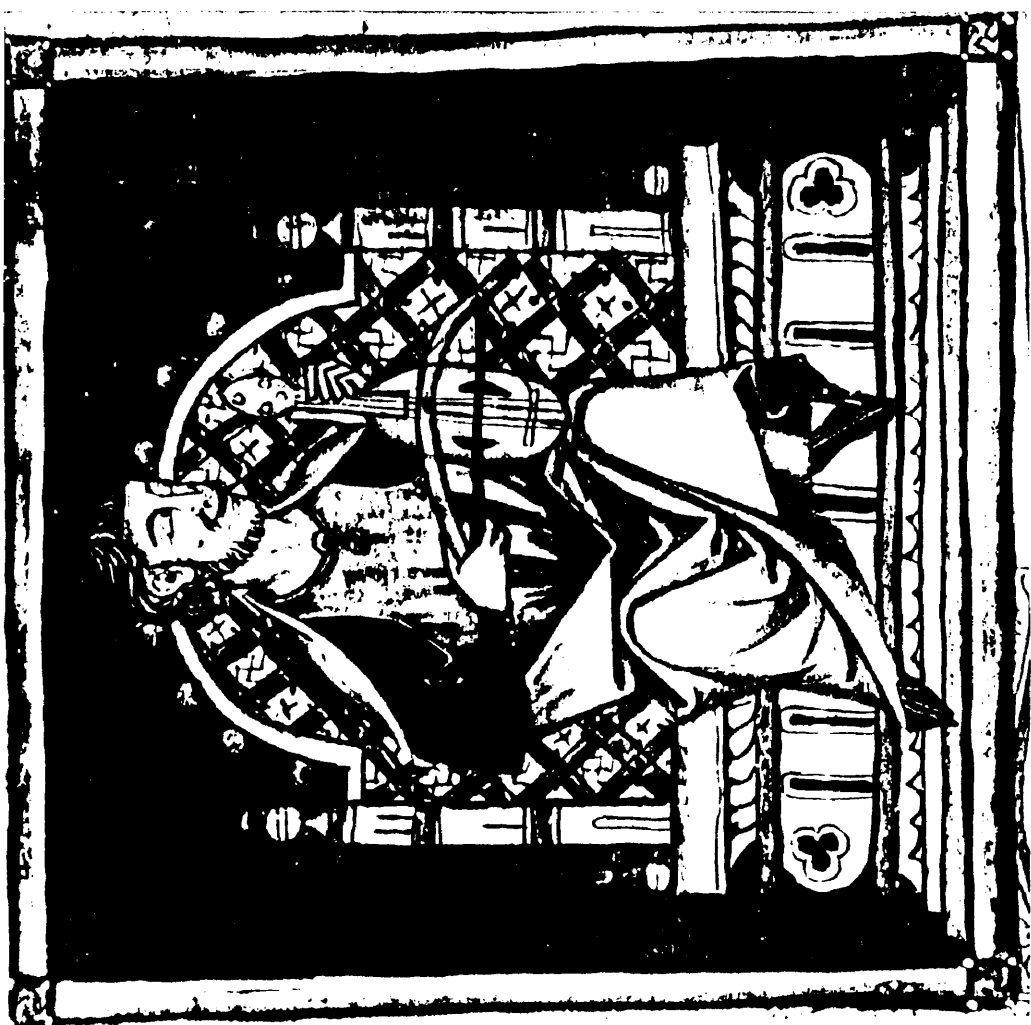
Lám. 53. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga nº 80. S.XIII. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Juglares con salterios tipo "santir".



Lám. 34. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga nº 90. S.XIII. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Juglares con mandoras.



Lám. 35. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga nº 100. S.XIII. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Alfonso X (?) con vihuela de arco oval.



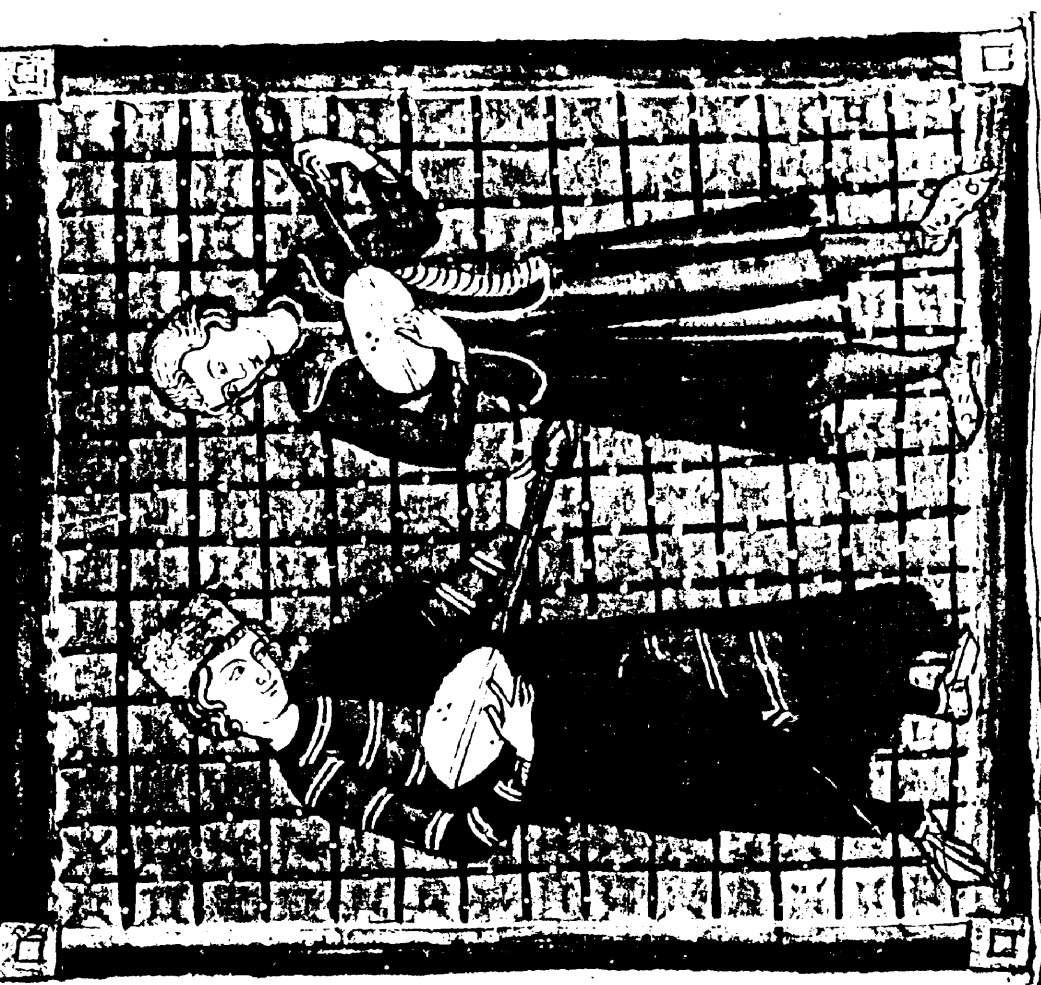
Lám. 36. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga nº 110. S.XIII. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Juglares con rabés moriscos.



Lám. 37. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga nº 120. S.XIII. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Juglares moro y cristiano con baldosas.



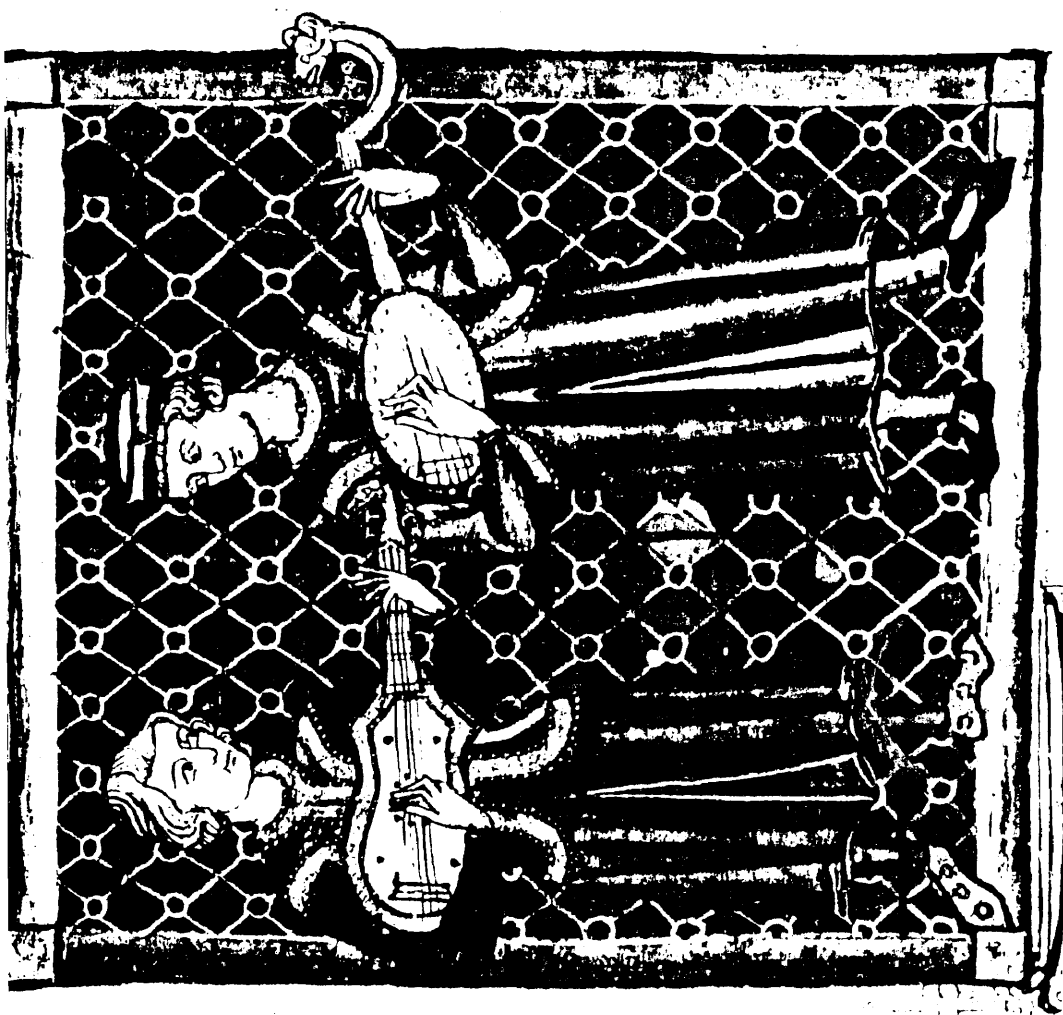
lám. 38. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el
Sabio. Miniatura de la cantiga nº 130. S.XIII. Có-
dice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El
Escorial. Juglares con laúdes de largo mástil.



Lám. 39. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga nº 140. S.XIII. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Juglares con vihuelas de péñola.



Lám. 40. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga nº 150. S.XIII. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Juglares con cedra o guitarra y variedad de mandora.

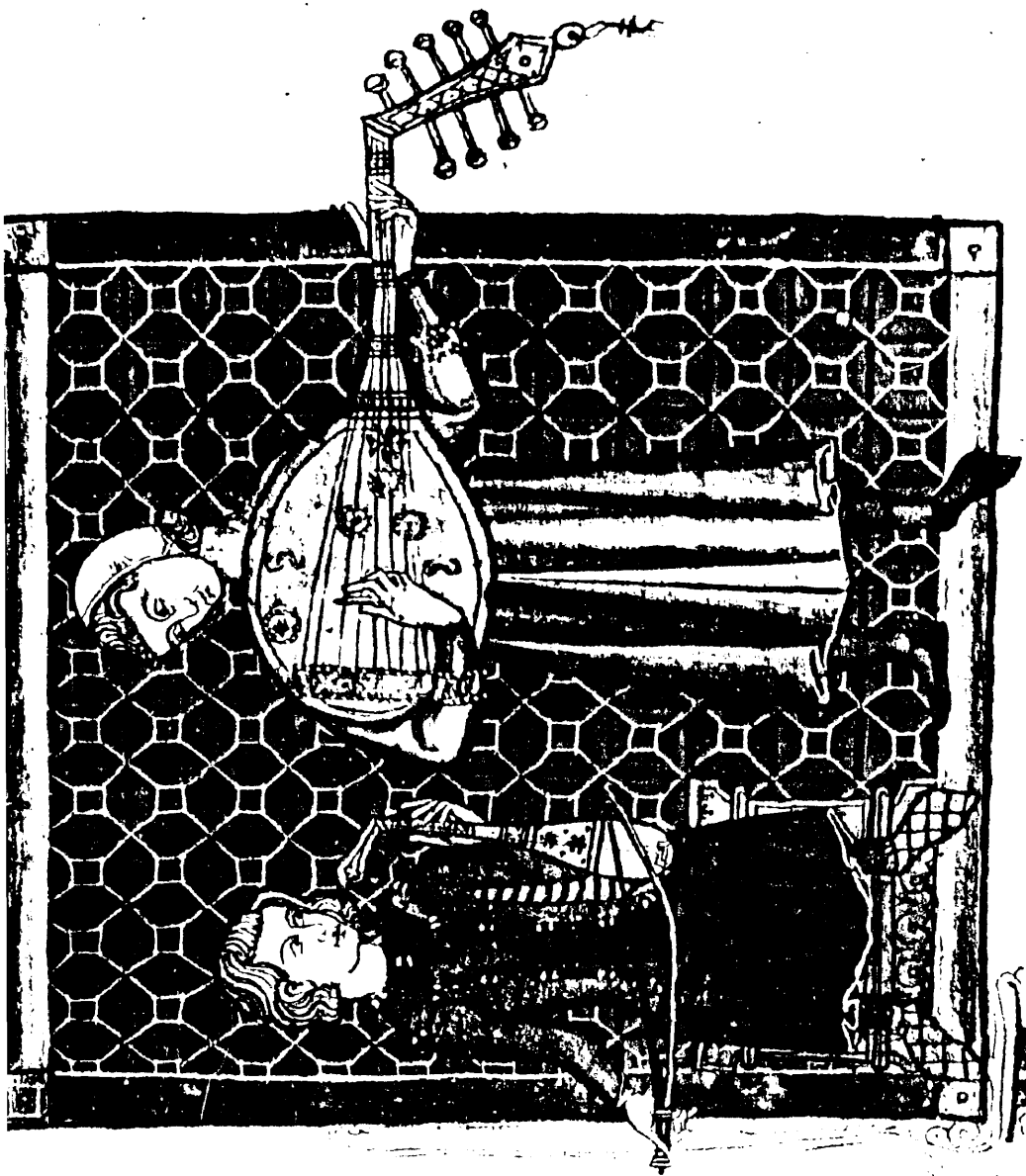


Lám. 41. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el
Sabio. Miniatura de la cantiga nº 160. S.XIII. Có-
dice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El
Escorial. Juglares con chifonías.

Don soffre scā maria.



lám. 42. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el
Sabio. Miniatura de la cantiga nº 170. S.XIII. Có-
dice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El
Escorial. Juglares con rabel y laúd.

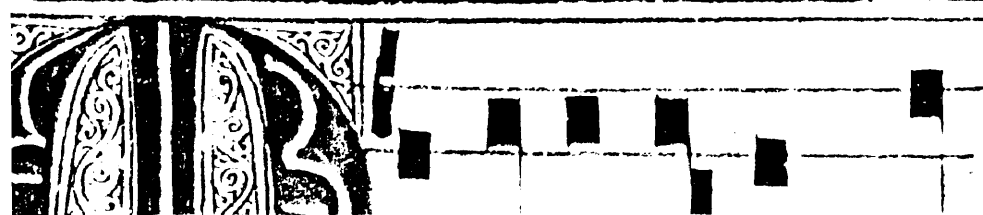


Lám. 43. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el
Sabio. Miniatura de la cantiga nº 210. S.XIII. C6-
dice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El
Escorial. Juglares con vihuelas de arco.



Lám. 44. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga nº 290. S.XIII. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Juglar con salterio tipo "qânum" modificado.

sta e te looz te sancti añ.



Lám. 45. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga nº 380. S.XIII. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Juglares con arpas románicas.

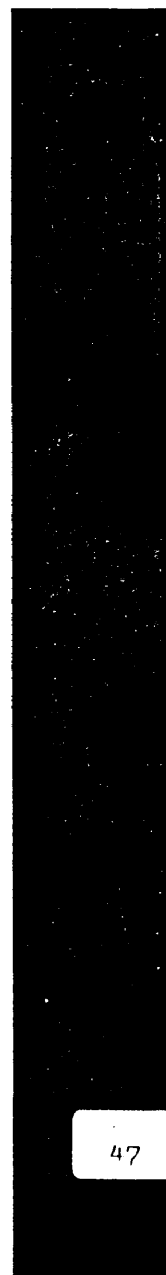
• • •



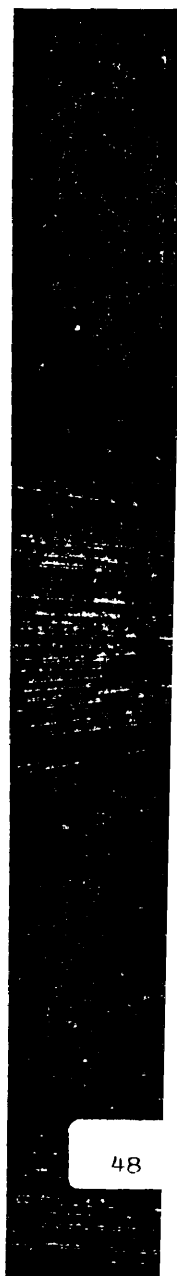
Lám. 46. Enjuta de la Puerta de S. Ivo. Catedral
de Barcelona. S.XIV. Angeles con mandora, vihuela
de arco y laúd.



**lám. 47. Clave de bóveda de Sta. María del Mar
(Barcelona). S.XIV. Angeles con laúd y flauta
travesera.**



Lám. 48. Detalle de la cátedra episcopal del coro
de la Catedral de Barcelona. S.XIV. Juglar con rn
hé morisco.



Lám. 49. "La Coronación de la Virgen". Pintura mural de Ferrer Bassa (año 1346). Capilla de S. Miguel del Monasterio de Pedralbes (Barcelona). Angeles con doble flauta, chirimía, mandora y rabel.



Lám. 50. Detalle de "La Coronación de la Virgen".
Pintura mural de la iglesia de Sta. María de Arcos
de la Frontera (Cádiz). S.XIV. Angel con "medio ca
non" o "media ala".



Lám. 51. Detalle de "La Coronación de la Virgen".
Pintura mural de la iglesia de Sta. María de Arcos
de la Frontera (Cádiz). S.XIII. Ángel con "canon"
o salterio "gótico".



Lám. 52. "La Virgen de la Leche". Tabla central del
"Retablo de la Virgen" del maestro de Villahermosa.
Finales del S.XIV o principios del S.XV. Iglesia pa-
roquial de Villahermosa del Río (Castellón). Ange-
les con vihuela de arco (posee la caja almadrada
del laúd), órgano portátil, mandora y laúd.

• • •



lám. 53. "La Coronación de la Virgen". Tabla del
"Retablo de S. Millán". S.XIV. Museo Provincial de
Logroño. Procede del Monasterio de S. Millán de Su
so. Angeles con rabé morisco y laúd.



Lám. 54. "S. Millán guardando el rebaño". Tabla del
"Retablo de S. Millán". S.XIV. Museo Provincial de
Logroño. Procede del Monasterio de S. Millán de Su-
so. El santo con una cedra o guitarra.



lám. 55. "S. Millán recibiendo un mensaje de Dios".
Tabla del "Retablo de S. Millán". S.XIV. Museo Pro-
vincial de Logroño. Procede del Monasterio de S. Mi-
llán de Suso. Junto al santo y en el suelo descansa
una cedra o guitarra.



lám. 56. Detalle de la puerta de la arqueta-relicario que, procedente del Monasterio de Piedra, se encuentra en la Academia de la Historia (Madrid).
Obra del maestro del Monasterio de Piedra (año 1390).
Angel con laúd.



lám. 57. Detalle de la puerta de la arqueta-relicario que, procedente del Monasterio de Piedra, se encuentra en la Academia de la Historia (Madrid).
Obra del maestro del Monasterio de Piedra (año 1390).
Angel con mandora.



lám. 58. Detalle de la puerta de la arqueta-reliqui-
rio que, procedente del Monasterio de Piedra, se en-
cuentra en la Academia de la Historia (Madrid).
Obra del maestro del Monasterio de Piedra (año 1390).
Angel con rabé morisco.



Lám. 59. Detalle de la puerta de la arqueta-relicario que, procedente del Monasterio de Piedra, se encuentra en la Academia de la Historia (Madrid). Obra del maestro del Monasterio de Piedra (año 1390). Angel con vihuela de arco con caja de costados rectos y final escafoide. Tiene cuatro cuerdas sobre el batedor y una quinta fuera de éste, como bordón.



**Iám. 60. Detalle de la puerta de la arqueta-relica-
rio que, procedente del Monasterio de Piedra, se en-
cuentra en la Academia de la Historia (Madrid).
Obra del maestro del Monasterio de Piedra (año 1390).
Angel con chifonía. En el mástil se aprecia el tecla-
dillo con letras, que indican los diferentes sonidos.**



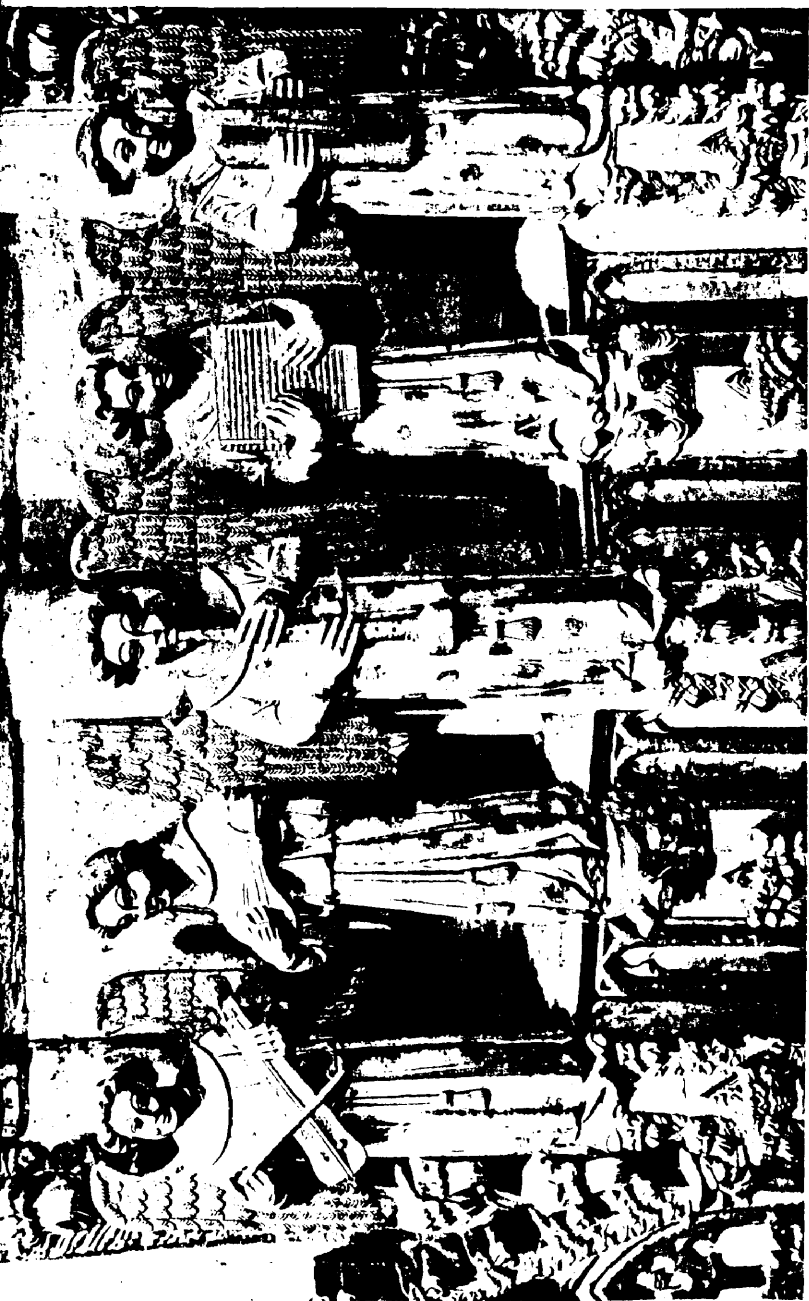
lám. 61. Detalle de la puerta de la arqueta-relicario que, procedente del Monasterio de Piedra, se encuentra en la Academia de la Historia (Madrid).
Obra del maestro del Monasterio de Piedra (año 1390).
Angel con "medio canon" que presenta el lado oblicuo escalonado.



Lám. 62. Detalle de la puerta de la arqueta-relicario que, procedente del Monasterio de Piedra, se encuentra en la Academia de la Historia (Madrid).
Obra del maestro del Monasterio de Piedra (año 1390).
Angel con arpa románica de doble hilera de cuerdas.



**lám. 63. Esculturas en piedra policromada en los
pináculos de los muros de la capilla mayor. S.XIV.
Catedral de Toledo. Angeles con rabel, laúd, bom-
barda, salterio "gótico" y arpa de tipo irlandés.**



69

Lám. 64. Esculturas en piedra policromada en los
pináculos de los muros de la capilla mayor. S. XIV.
Catedral de Toledo. Angeles con mandora, incensario
y doble flauta.

6



Lám. 65. Esculturas en piedra policromada en los
pináculos de los muros de la capilla mayor. S.XIV.
Catedral de Toledo. Angeles con salterio "gótico",
incensario y cornamusa.



lám. 66. "La Virgen de la Leche". Tabla central de un retablo del círculo del maestro de Villahermosa. Finales del S.XIV o principios del S.XV. Museo de la Catedral de Valencia. Angeles con órgano portátil, vihuela de arco de caja entallada, mandora y laúd.



Lám. 67. Varios sectores de la bóveda de la capi-
lla de la casa de los Dalmases. 1º tercio del S.XV.
Barcelona. Angeles con trompetas dobladas, monocor-
dio de arco, manicordio o clavicordio, salterio,
triángulo, aro de sonajas y doble flauta. En el me-
dallón mandora y arpa.



Lám. 68. Varios sectores de la bóveda de la capilla de la casa de los Dalmases. 1º tercio del S.XV. Barcelona. Angeles con trompetas rectas, trompetas dobladas, mandora, laúd y rabel. En el medallón rabel y bombardas.



Lám. 69. Varios sectores de la bóveda de la capilla de la casa de los Dalmases. 1º tercio del S.XV. Barcelona. Angeles con salterios "góticos"(medio ocultos en la parte inferior y superior izquierda), "medio canon", guimbarda, aro de sonajas, chirimía, salterio "gótico" y arpas románicas. En el medallón órgano portátil.



lám. 70. Varios sectores de la bóveda de la capilla
de la casa de los Dalmases. 1º tercio del S.XV. Bar
celona. Angeles con vihuela de arco de caja entalla
da, castañuelas de mango y doble flauta.



lám. 71. "La Virgen con el Niño". Tabla central del
"Retablo de Todos los Santos" de Pedro Serra. S.XV.
Museo Diocesano de Barcelona. Procede de S. Cugat
del Vallés. Angeles con arpa románica, mandorla, laúd,
salterio "gótico", flauta y órgano portátil.



lám. 72. "La Virgen con el Niño". Tabla central del
retablo procedente de Belcaire (Lérida) de Pedro
García de Benabarre. S.XV. Museo de Arte de Catalu-
na. Angeles con laúdes.



Lám. 73. Baile de Salomé ante Herodes". Tabla del retablo de los Santos Juanes de Juan de Tarragona (año 1359). Museo de Arte de Cataluña. Procede de la capilla del castillo de Sta. Coloma de Queralt (Tarragona). Juglar con laúd y Salomé con un pandero con sonajas.



Lám. 74. "La Coronación de la Virgen ". Pintura so
bre tabla de Bernardo Martorell. S.XV. Colección Vi
ñas. Barcelona. Angeles con arpa románica, rabel,
laúd y flautas.



lám. 75. "La Virgen con el Niño". Tabla central del
"Retablo de S. Nicolás" de Jacomart. Fue concluido
por Rexach. Colección Amatller. Barcelona. An geles
con chirimías, bombardas, vihuela de arco, arpa romá
nica y laúd.



lám. 76. "La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla
del maestro de Maluenda. Museo Maricel de Sitges. Bar
celona. Laúd, vihuela y rabé morisco.



Lám. 77. "La Virgen de la Leche". Pintura sobre ta
bla del maestro de S. Nicolás. Museo Provincial de
Burgos. Procede de Montoria de la Cantera. Angeles
con vihuela de arco con caja entallada, arpa romá-
nica y chirimía.



Lám. 78. Detalle del retablo que, procedente de la ermita de S. Antonio, se encuentra en el Ayuntamiento de Bechí (Castellón de la Plana). Pintura anónima de escuela valenciana. S.XV. Angel con salterio "gótico".



lám. 79. "La Virgen entronizada con ángeles músicos". Tabla central del retablo del círculo de Martín Torner. S.XV. Museo de la Catedral de Segorbe (Castellón de la Plana). Angeles con órgano portátil, flauta tenor, chirimía y arpa muy fantaseada.



fám. 80. "La Virgen con el Niño". Pintura sobre ta
bla del "Retablo de la vida de la Virgen" del maes
tro de Lanaja. S.XV. Iglesia parroquial de Lanaja.
Angeles con órgano portátil, laúd, chirimías, rabé
morisco y arpa románica.



láu. 81. "La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla del "Retablo de la vida de la Virgen" del maestro de Lanaja. S.XV. Iglesia parroquial de Lanaja. Angeles con cornamusa, vihuela de arco de caja entallada, órgano portátil, arpa románica y bombardas.



Lám. 82. "Retablo de la vida de la Virgen y de S. Francisco" de Nicolás Francés. S.XV. Procede de la Bañeza (León) y se encuentra en el Museo del Prado (nº 2545). En la tabla de "La Asunción" ángeles con órgano portátil, laúd y arpa. En la tabla de "La Virgen con el Niño" ángeles con rabel, mandorla, arpa románica y órgano portátil.



Lám. 83. Detalle de la tabla "La Virgen con el Niño"
del "Retablo de la vida de la Virgen y de S. Fran-
cisco" de Nicolás Fran cés. S.XV. Procede de La Ba-
ñeza (León) y se encuentra en el Museo del Prado
(nº 2545). Angel con rabel.



lám. 84. Detalle de la tabla "La Virgen con el Niño"
del "Retablo de la vida de la Virgen y de S. Francisco"
de Nicolás Francés. S.XV. Procede de La Bañe
za (León) y se encuentra en el Museo del Prado
(nº 2545). Angel con arpa románica.



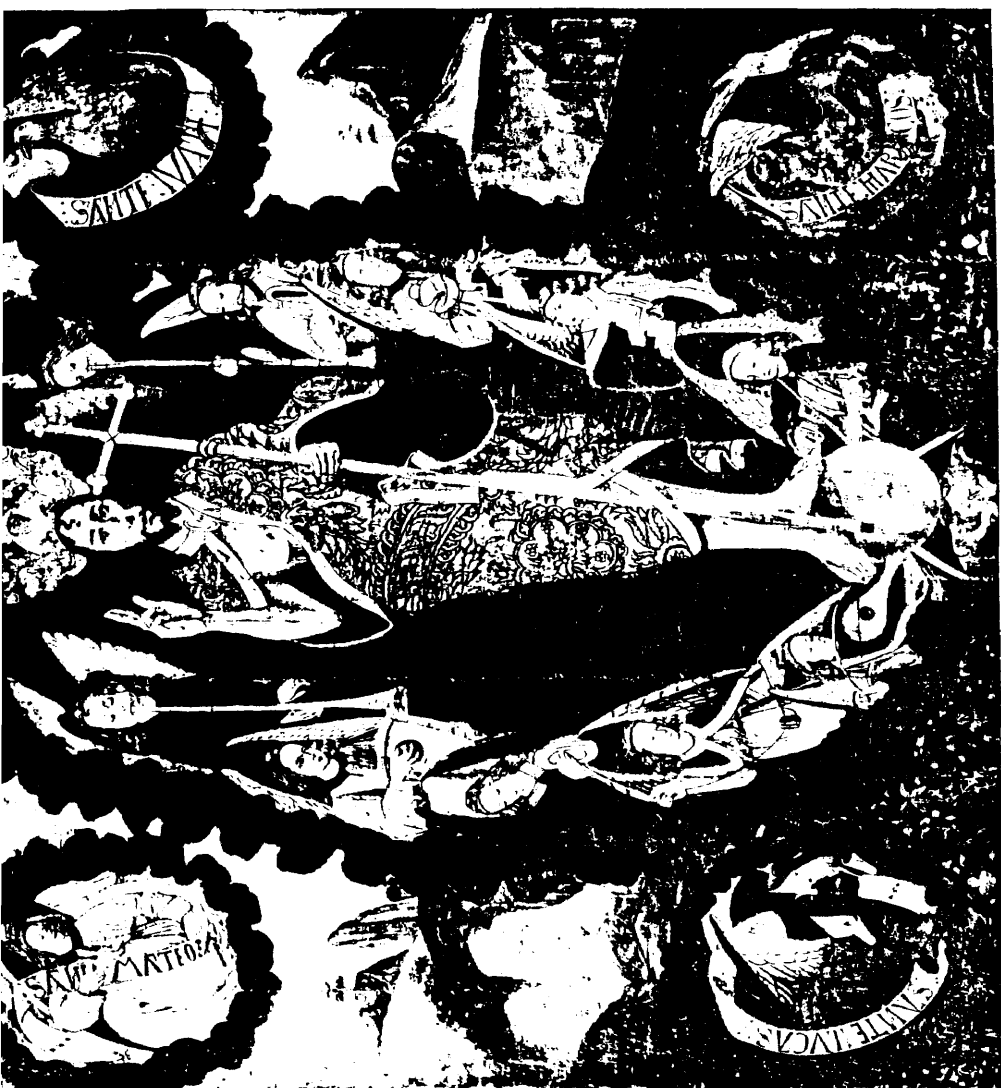
Lám. 85. Detalle de la tabla "La Virgen con el Niño"
del "Retablo de la vida de la Virgen y de S. Fran-
cisco" de Nicolás Francés. S.XV. Procede de la Bañe-
za (León) y se encuentra en el Museo del Prado
(nº 2545). Angel con mandora.



lám. 86. "La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla del maestro segoviano de las Once Mil Vírgenes. S. XV. Museo del Prado (nº 1290). Angeles con órgano portátil, trompetas, corneta, fídula-laúd y laúd.



Lám. 87. "Cristo triunfante". Anónimo castellano
de finales del S.XV. Museo del Prado (nº 2537).
Angeles con rabel, sonajas, címbalos, salterio,
trompetas rectas, trompeta bastarda, pandero con
sonajas y chirimía.



Lám. 88. "La Coronación de la Virgen". Pintura anónima sobre tabla, de principios del S.XV. Catedral de Pamplona. Angeles con laúd, doble flauta, corna musa, mandora, pandero con sonajas y órgano portátil.



Fig. 89. Detalle de las archivoltas del Portal del
Mirador. Catedral de Palma de Mallorca. S.XV. Ange-
les con restos de un órgano portátil, laúd; salte-
rio "gótico" y vihuela de arco con la caja entalla-
da. En la parte inferior el rey David con restos
de un arpa.



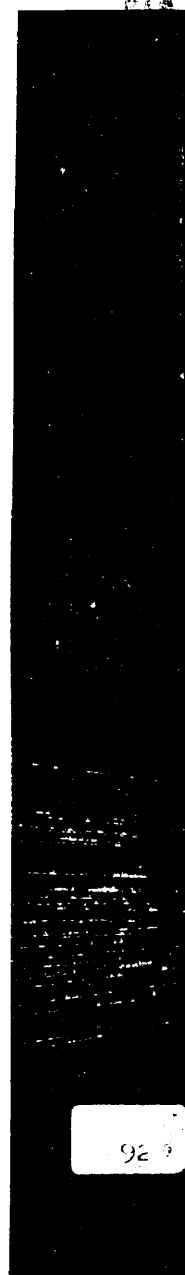
Lám. 90. Detalle de las archivoltas del Portal del
Mirador. Catedral de Palma de Mallorca. S.XV. Ange
les con mandora y flauta travesera.



Lám. 91. "La Asunción". Tabla nº 53 del retablo de Nicolás Florentino (año 1445). Catedral Vieja de Salamanca. Angeles con laúd, trompetas, cornetas y vihuela de arco con caja entallada.



Lám. 92. "La Coronación de la Virgen". Tabla nº 54 del retablo de Nicolás Florentino (año 1445). Catedral Vieja de Salamanca. Angeles con órgano portátil, salterio "gótico", trompetas, chirimín, bombardas, arpa románica y pequeños atabales.



**Lám. 93. Detalle de "La Coronación de la Virgen".
Tabla nº 54 del retablo de Nicolás Florentino
(año 1445). Catedral Vieja de Salamanca. Angeles
con trompetas y salterio "gótico".**



Lám. 94. Detalle de "La Coronación de la Virgen".
Tabla nº 54 del retablo de Nicolás Florentino
(año 1445). Catedral Vieja de Salamanca. Angeles
con chirimía, hombarda y arpa románica.



Lám. 95. "La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla de Fernando Gallego. S.XV. Museo Diocesano de la Catedral Vieja de Salamanca. Procede de la iglesia de Villaflores. El rey David con arpa románica, ángeles con fídula-laúd, bombardas, trompetas dobladas, flauta tenor y laúd.



Lám. 96. Detalle de "La Coronación de la Virgen".
Pintura sobre tabla de Fernando Gallego. S.XV. Mu-
seo Diocesano de la Catedral Vieja de Salamanca.
Procede de la iglesia de Villaflores. El rey Da-
vid con arpa románica.



Lám. 97. Detalle de "La Coronación de la Virgen".
Pintura sobre tabla de Fernando Gallego. S.XV. Mu-
seo Diocesano de la Catedral Vieja de Salamanca.
Procede de la iglesia de Villaflores. Angeles con
fidula-laúd, bombardas y trompetas dobladas.



Ím. 98. Detalle de "La Coronación de la Virgen".
Pintura sobre tabla de Fernando Gallego. S.XV. Mu
seo Diocesano de la Catedral Vieja de Salamanca.
Procede de la iglesia de Villaflores. Angeles con
trompetas dobladas, flauta tenor y laúd.



Lám. 99. "La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla del maestro de Osma. S.XV. Catedral de Burgo de Osma (Soria). Angeles con laúd, arpa, flauta, dobles flautas, vihuela de arco y órgano portátil.



Lám. 100. "La Asunción". Pintura sobre tabla del
"Retablo de S. Ildefonso" del maestro de Osma.
S.XV. Catedral de Burgo de Osma (Soria). Angeles
con órgano portátil, flautas y vihuela de arco.



lám. 101. "La Virgen de la Aurora de Mediavilla".
Pintura sobre tabla de Pedro Nicolau. S.XV. Igle-
sia parroquial de Sarrión (Teruel). Angeles con
mandora y arpa románica.



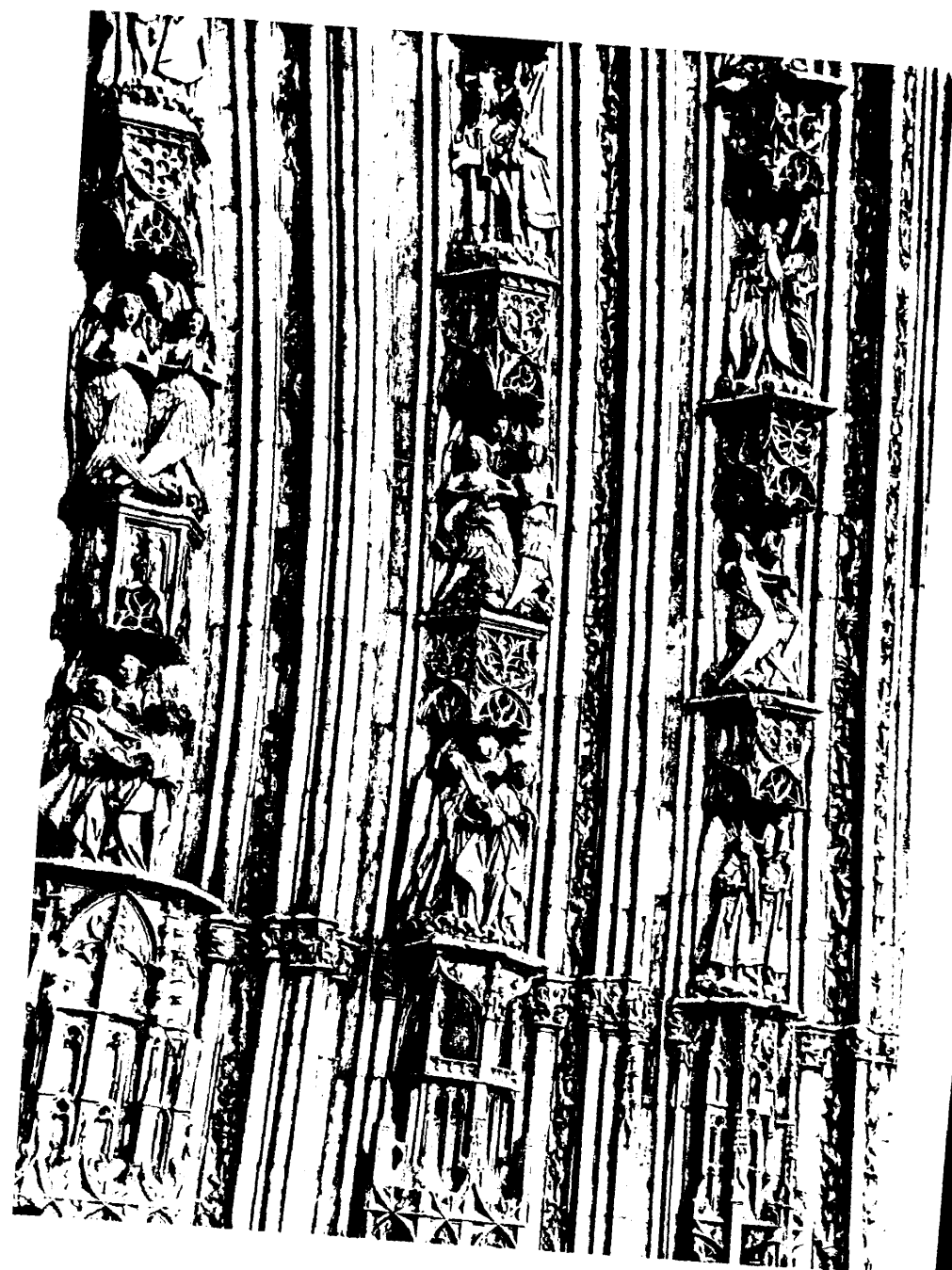
Lám. 102. "La Virgen y el Niño adorados por ángeles".
Pintura sobre tabla atribuida a Pedro Nicolau. S.XV.
Retablo mayor de la iglesia parroquial de Albentosa
(Teruel). Angeles con mandorras, arpas románicas, sal
terio "gótico" y vihuela de arco de caja entallada.



Lám. 103. Detalle de las archivoltas de la Puerta de los Leones, obra de Hanequín de Bruselas, Juan Alemán y Egas Cueman. S.XV. Catedral de Toledo. Angeles con pequeños atabales, campanas, órgano portátil, flautas simples y flauta doble, chifonía, fídula-laúd, tamboril y laúd.



**Plm. 104. Detalle de las archivoltas de la Puerta
de los Leones, obra de Hansquin de Bruselas, Juan
Aleman y Egas Cueman. S.XV. Catedral de Toledo.
Angeles con trompetas dobladas, flauta y tamboril,
címbalos, pandero, mandora, trompeta doblada y bom
barda.**



Plán. 105. Detalle de las archivoltas de la Puerta de los Leones, obra de Hanequín de Bruselas, Juan Alemán y Egas Cueman. S.XV. Catedral de Toledo. Angeles con trompeta, trompetas dobladas, flauta y tamboril, pandero cuadrado, monocordio de arco, doble flauta, triángulo, salterios "góticos", pan dero con sonajas, cornamusa y clavicordio o maní-cordio.



**Ilum. 106. Detalle de las archivoitas de la Puerta
de los Leones, obra de Hansquin de Bruselas, Juan
Aleman y Egas Cueman. S.XV. Catedral de Toledo.
Angeles con cornamusa y clavicordio o manicordio.**



Lám. 107. Detalle de las archivoltas de la Puerta
de los Leones, obra de Hanequín de Bruselas, Juan
Aleman y Egas Cueman. S.XV. Catedral de Toledo.
Ángeles con doble flauta, triángulo y salterio
"gótico".



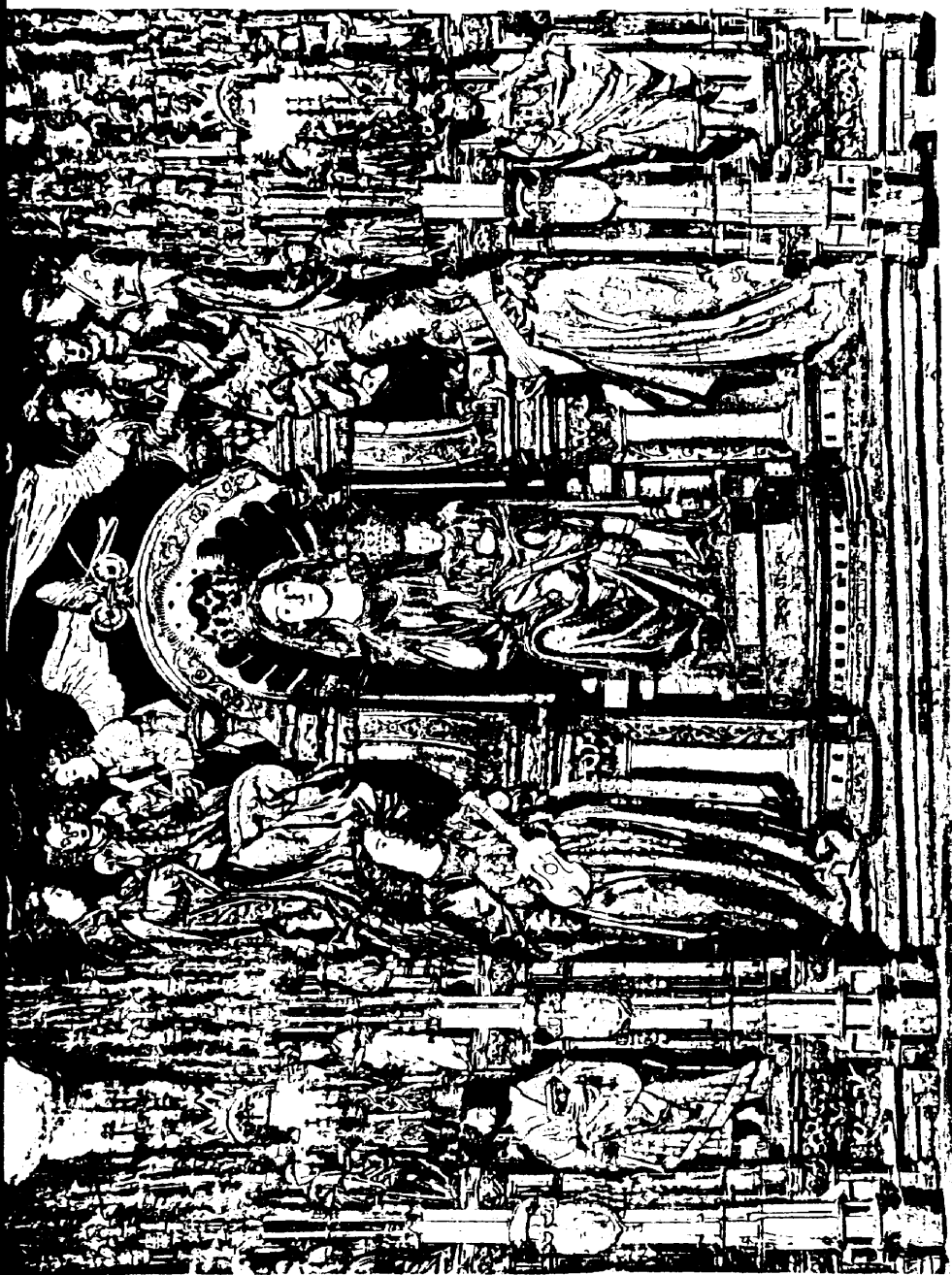
Fig. 108. Detalle de las archivoltas de la Puerta de los Leones, obra de Manegán de Bruselas, Juan Alemán y Egas Cueman. S.XV. Catedral de Toledo. Angeles con flautilla y tamboril, pandero cuadrado y monocordio de arco.



Lám. 109. Ménsula en la Puerta de los Leones, obra
de Hanepuín de Bruselas, Juan Alemán y Egas Cueman.
S.XV. Catedral de Toledo. Angel con rabel.



Lám. 110. "La Virgen con el Niño y ángeles". Predela del retablo de Sebastián Almonacid, Diego Copín de Holanda, Cristiano de Holanda y Felipe Vi-carny. S.XV. Capilla mayor de la Catedral de Toledo. Angeles con vihuela y laúd.



Lám. 111. "La Virgen de la Leche". Tabla central del retablo de San cho de Zamora y Juan de Segovia (hacia 1498). Capilla de Santiago. Catedral de Toledo. Angeles con arpa gótica y laúd.



Lám. 112. "La Virgen con el Niño". Tabla central
del "Retablo de la Virgen" del círculo de Nicolau-
Marçal de Sax. S.XV. Museo Provincial de Bellas Ar
tes de Valencia. Procede de la ermita de Puebla
larga. Angeles con arpa románica, rabé morisco,
mandora y laúd.



Plám. 113. "La Virgen de la Leche". Tabla central de un tríptico con Santiago Apóstol y S. Matías, de un seguidor de Valentín Montoliú. S.XV. Ermita de S. Félix de Játiva (Valencia). Angeles con vihuela de arco, arpa y corneta.



Lám. 114. "La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla del retablo de Tomás Giner. S.XV. Colegiata de Sta. María de Calatayud (Zaragoza). Angeles con laúd, doble flauta, flautilla y tamboril y arpa románica.



fám. 115. "La Virgen y el Niño". Detalle del "Retablo de Sta. Eulalia" del maestro de Olot, S.XV. Iglesia parroquial de Rigardá (Francia). Angeles con laúd y flauta tenor.



lám. 116. "La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla de Juan de Sevilla. S.XV. Museo Jacinto Rignaud, Perpignan (Francia)). Angeles con mandora, arpa románica, órgano portátil y salterio "gótico".



María Rosario Alvarez Martínez

TP
1982

II



* 5 3 0 9 8 5 8 5 5 1 *

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

X-49-039221-5

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA PLASTICA ESPAÑOLA DURANTE
LA EDAD MEDIA: LOS CORDOFONOS

TOMO III



ARCHIVO

Departamento de Historia del Arte
Sección de Arte
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
1982

Colección Tesis Doctorales. Nº 101/82



BIBLIOTECA

© M^{ra} Rosario Alvarez Martínez
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1981
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-6259-1982

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA PLASTICA
ESPAÑOLA DURANTE LA EDAD MEDIA: LOS CORDOFONOS.

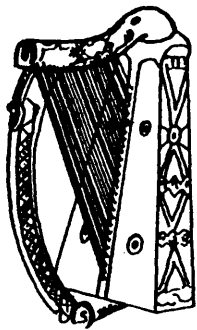
Ma del Rosario Alvarez Martínez

ARPA IRLANDESA

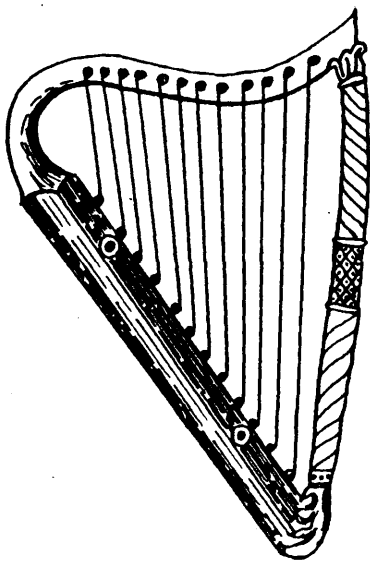
- a.. Brian Boru's harp. Tomado de M. TOURNIER, La Harpe, París 1959
pág. 27

"CYTHARA ANGLICA"

- b. Dibujo del Manuscrito de Saint-Blaise del s.XII, copiado por MARTINUS GERBERTUS, De Cantu et musica sacra II, Saint-Blaise 1774, pl.XXXII, fig. 17. Tomado de M.TOURNIER, op. cit. pág. 28



a



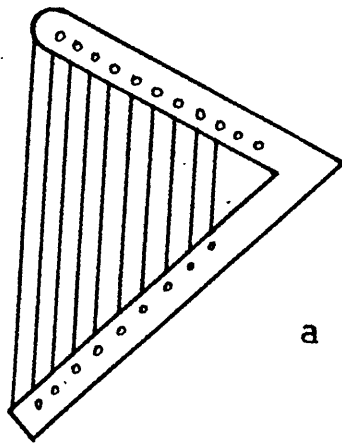
b

ARPA VERTICAL ANGULAR

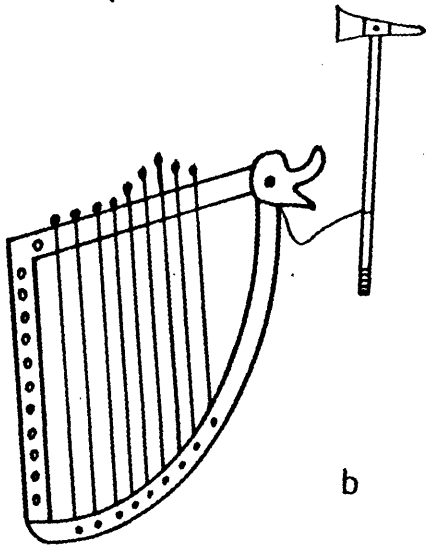
- a. Relieve de la enjuta izquierda
de la Portada del Cordero de S.
Isidoro de León. S.XI. I.V.

ARPA

- b. Folio 7 v. del manuscrito latino
11550. Biblioteca Nacional de Pa-
rís. S.XI. Tomado de C. SACHS,
Historia Universal de los instru-
mentos musicales, Ed. Centurión,
Buenos Aires 1947, lám. 15.



a



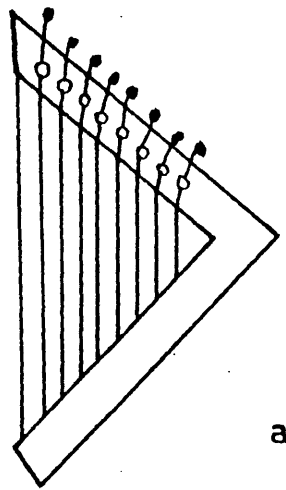
b

ARPA VERTICAL ANGULAR

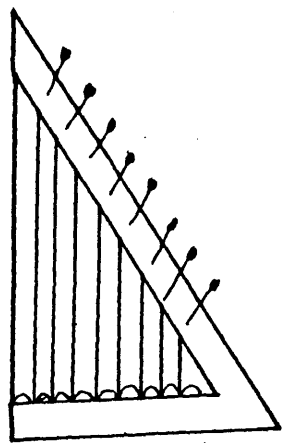
- a. Folio 133 del Beato de Burgo de Osma. S.XI. Archivo de la Catedral de Burgo de Osma (ms. I). I.V.

ARPA VERTICAL ANGULAR

- b. Folio 73 v. del Beato de Burgo de Osma. S.XI. Archivo de la Catedral de Burgo de Osma (ms. I). I.V.



a



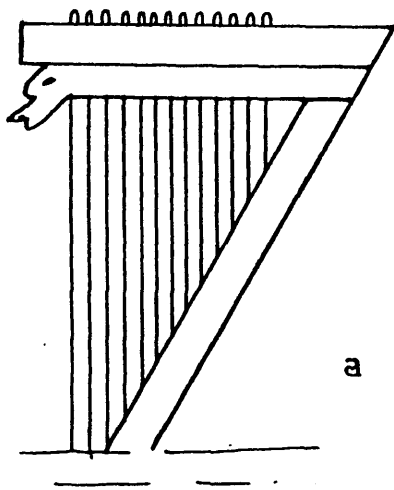
b

ARPA VERTICAL ANGULAR

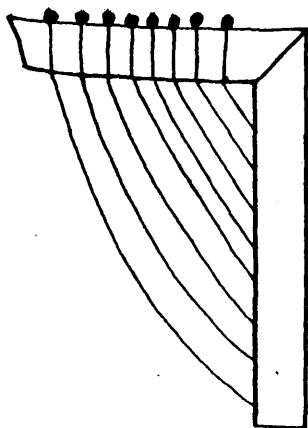
- a. Folio 64 v. de la Biblia de S. Pedro de Roda (año 1000). Biblioteca Nacional de París (ms. lat. 6²). Tomado de H. ANGLES, La Música a Catalunya fins al segle XIII, Barcelona 1935, pág. 102.

ARPA VERTICAL ANGULAR

- b. Pintura mural de S. Juan de Bohí (Lérida). S.XII. Actualmente en el Museo de Arte de Cataluña. Barcelona. I.V.



a



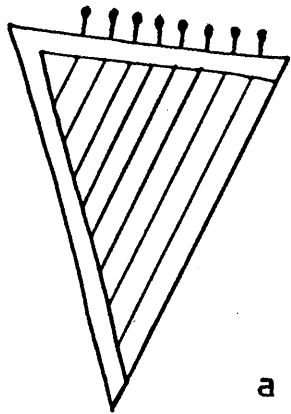
b

ARPA VERTICAL ANGULAR

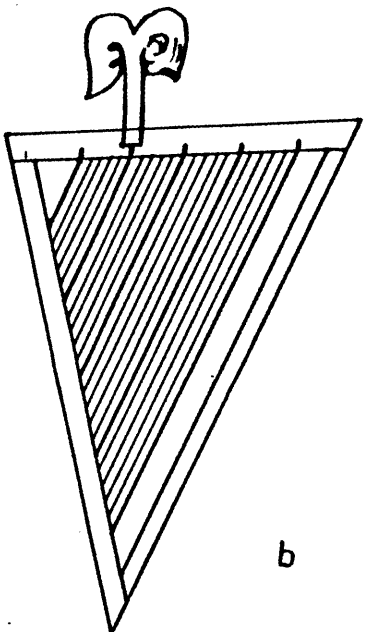
- a. Miniatura de un código catalán del Museo Diocesano (nº 8011). S.XI. Tomado de H. ANGLES, op. cit. pág. 103.

ARPA VERTICAL ANGULAR

- b. Inicial de un salmo en el folio 179 v. de la Biblia de Avila. S. XII. Biblioteca Nacional de Madrid. Tomado de J. DOMINGUEZ BOR DONA, La Miniatura española I, Barcelona 1930, lám. 50.



a



b

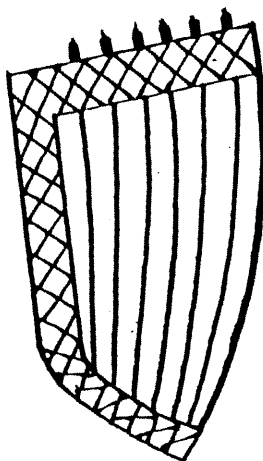
ARPA CUADRANGULAR

- a. Archivolta del pórtico de la igle
sia de Ahedo de Butrón (Burgos).
S.XII. I.V.

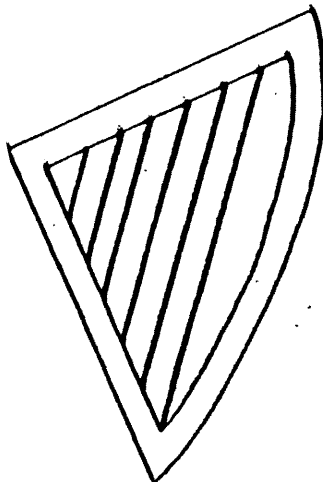
ARPA

- b. Archivolta del pórtico de la igle
sia de Ahedo de Butrón (Burgos).
S.XII. I.V.

6



a



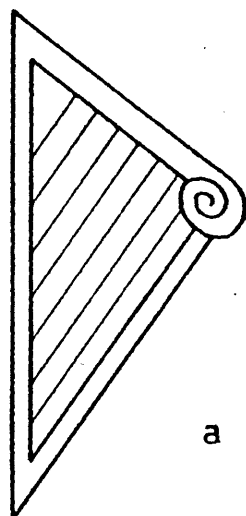
b

ARPA

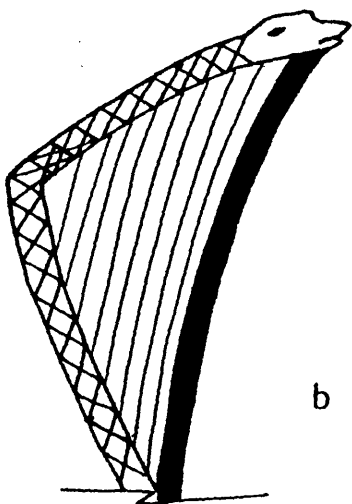
- a. Relieve del sepulcro de los Stos. hermanos mártires Vicente, Sabina y Cristeta. S.XII. Iglesia de S. Vicente de Avila. I.V.

ARPA

- a. Capitel de la portada oeste de la iglesia del Salvador de Egea de los Caballeros (Zaragoza). S.XII. I.V.



a



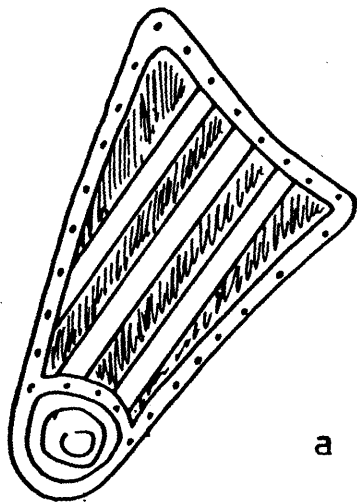
b

ARFA

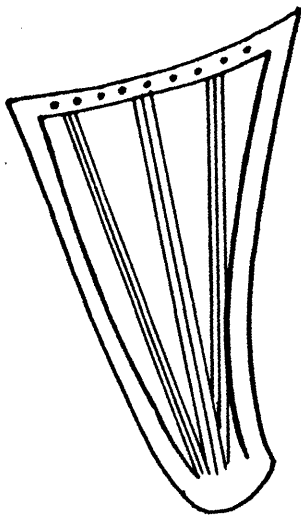
- a. Archivolta de la puerta de la Vir
gen. 1ª mitad del S.XIII. Catedral
de Ciudad Rodrigo (Salamanca).I.V.

ARFA

- b. Archivolta de la puerta sur de la
Catedral de Ciudad Rodrigo (Sala-
manca). S.XII. I.V.



a



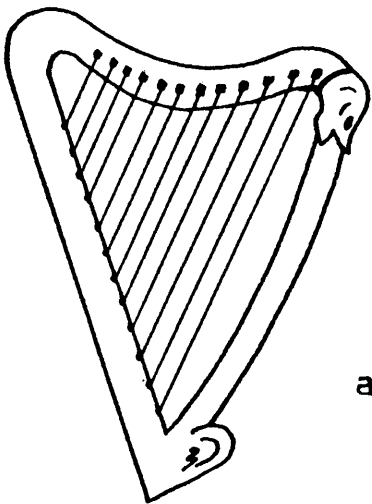
b

ARPA

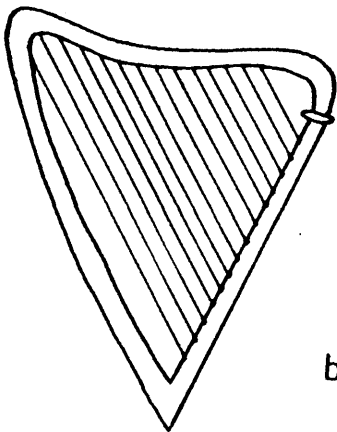
- a. Archivolta del Pórtico de la Glo
ria, obra del maestro Mateo. 2ª
mitad del S.XII. Catedral de San
tiago de Compostela. I.V.

ARPA

- b. Archivolta del Pórtico del Paraí
so. 1ª mitad del S.XIII. Catedral
de Orense. I.V.



a



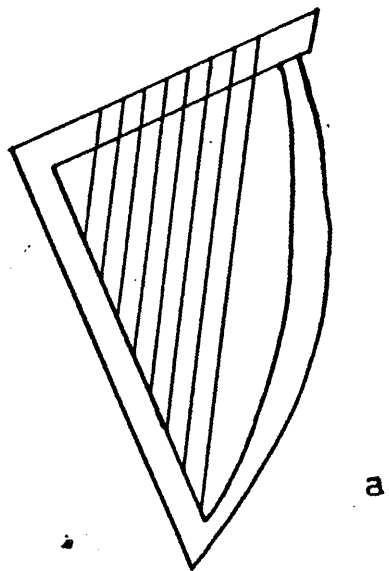
b

ARPA

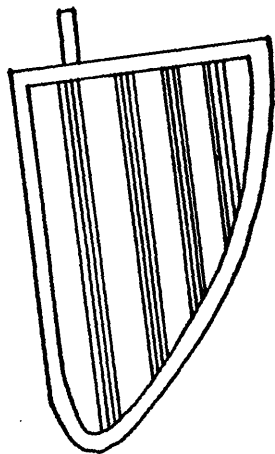
- a. Capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca (Huesca).
S.XII. I.V.

ARPA

- b. Archivolta de la portada principal de la iglesia de Sta. María de Suso o Catedral Vieja de Vitoria. S.XIV. I.V.



a



b

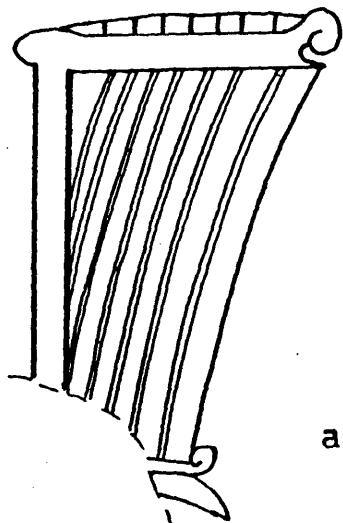
AREA CUADRANGULAR

- a. Capitel del claustro de S. Pedro
el Viejo de Huesca. S.XII. I.V.

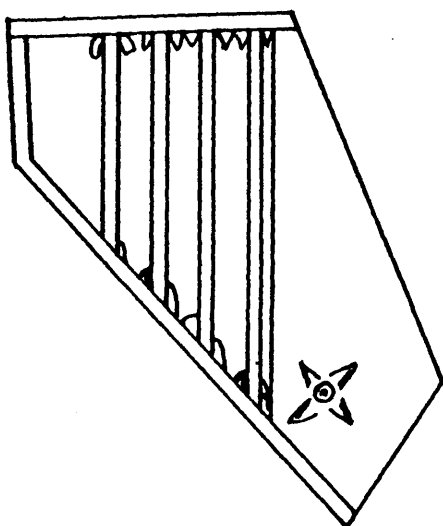
AREA CUADRANGULAR

- b. Capitel del claustro de la Cate-
dral Vieja de Lérida. S.XIII.
I.V.

.. .



a



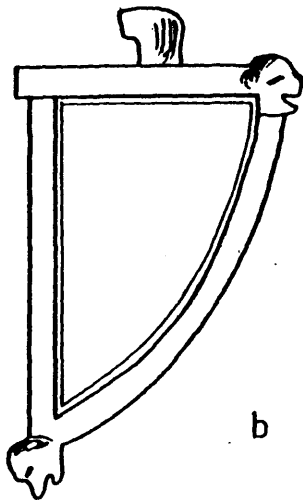
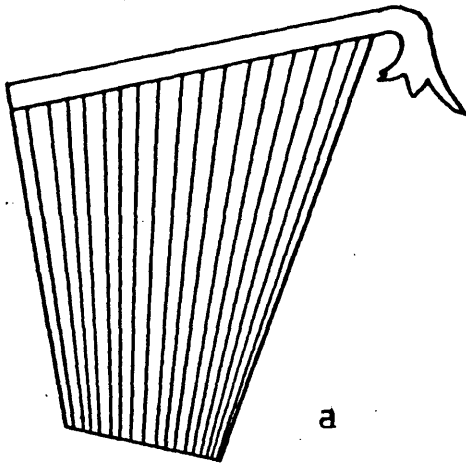
b

ARPA CUADRANGULAR

- a. Miniatura de un manuscrito del S.
XII. Biblioteca Nacional de Madrid.
I.V.

ARPA

- b. Archivolta de la portada de la
iglesia de Sasamón (Burgos).
S.XIII. I.V.

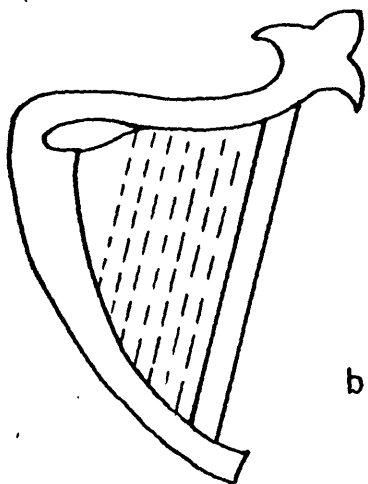
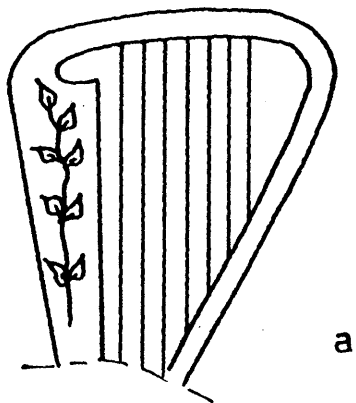


ARFA

- a. B inicial de un manuscrito del S.XIII. Biblioteca Nacional de Madrid. I.V.

ARFA

- b. Pinturas del ábside de la iglesia del Cerco de Artajona, del maestro de Artajona. Finales del S.XIII. Museo de Arte de Pamplona. I.V.

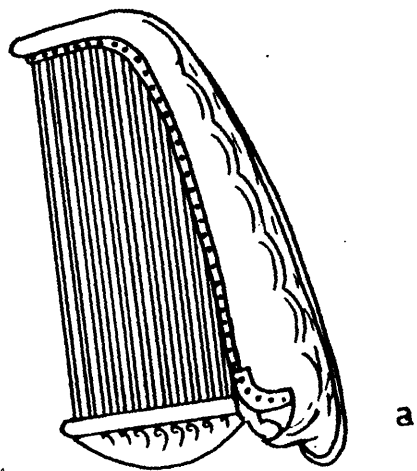


ARPA SIRIA

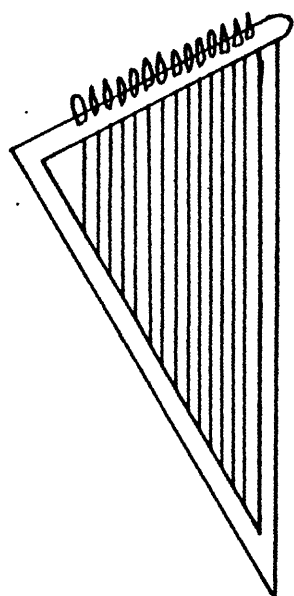
- a. Miniatura del Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X el Sabio. S.XIII. Códice T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Tomado de J. RIANO, Critical and Bibliographical Notes of Early Spanish Music, London 1887, pág. 122, fig. 52.

ARPA VERTICAL ANGULAR

- b. Miniatura del Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X el Sabio. S.XIII. Códice T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. I.V.



a



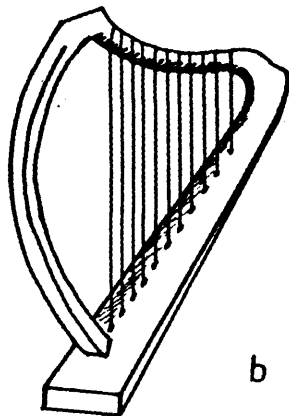
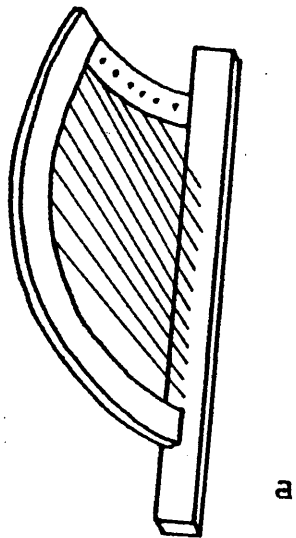
b

ARFA ROMANICA

- a. "La Virgen con el Niño". Pintura gótica sobre tabla del S.XV. Colección Soler y March. Tomado de H. ANGLES, op. cit. pág. 87.

ARFA ROMANICA

- b. "La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla del "Retablo de la Virgen" de Gonzalo Pérez. S.XIV. Propiedad de D. Rómulo Bosch Cartarneu. Barcelona. I.V.

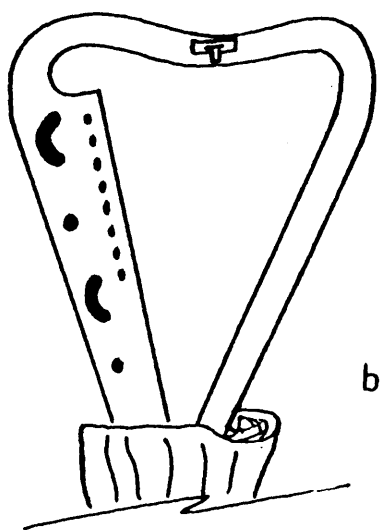
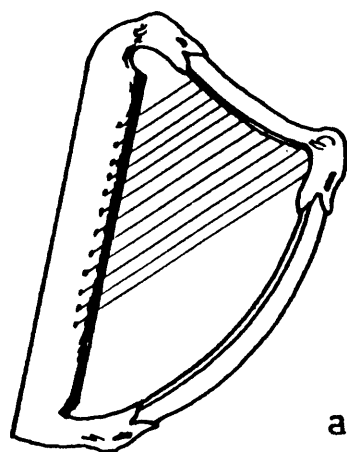


ARPA ROMANICA

- a. "La Virgen y el Niño". Pintura sobre tabla de los Hnos. Serra. S.XIV. Calle central del retablo de la iglesia de Sta. Agueda. Barcelona. Procede de la iglesia de Abella (Lérida). I.V.

ARPA ROMANICA

- b. B inicial del folio 15 del manuscrito "Gaudie Beata Maria". Códice Q II 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. I.V.

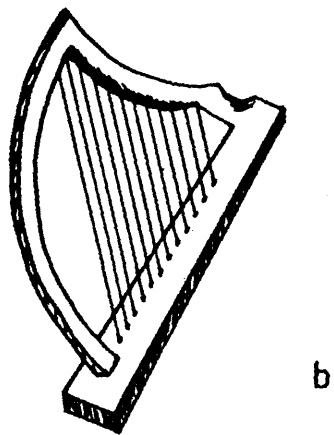
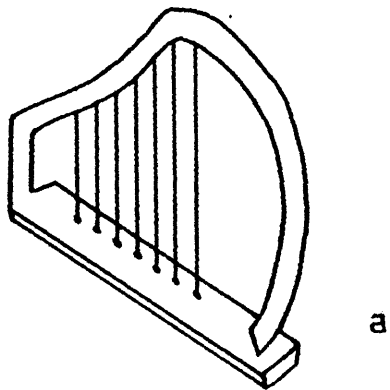


ARFA ROMANICA

- a. Folio 141 del "Romant de la Ro
se" de Guillaume de Lorris. Códice en pergamino miniado de la Biblioteca de la Universidad de Valencia. S.XV. I.V.

ARFA ROMANICA

- b. "La Virgen y el Niño". Espina del "Retablo de S. Vicente y S. Esteban" del maestro de Liria. S.XIV. Iglesia de la Sangre de Liria (Valencia). I.V.

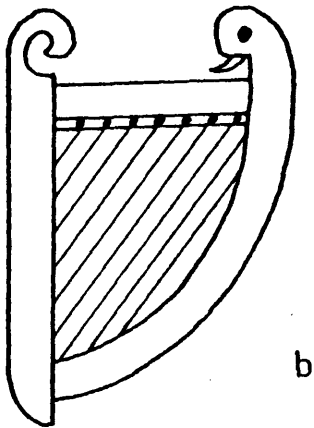
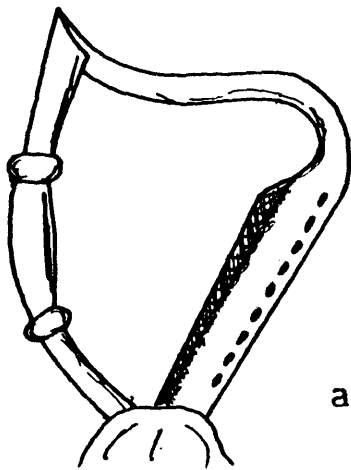


ARPA ROMANICA

- a. Miniatura del Cancionero de Aju
da. Portugal. S.XIV. Tomado de
R. MENENDEZ PIDAL, Poesía jugla-
resca y juglares, Madrid 1924,
pág. 212.

ARPA ROMANICA

- b. Folio 3 de un códice miniado del
S.XIV. Propiedad de la Sra. Mont
serrat de Pano. Zaragoza. I.V.

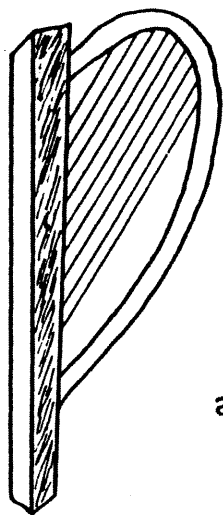


ARPA ROMANICA

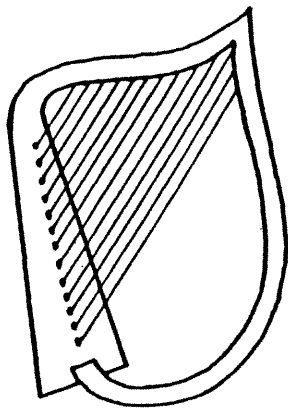
- a. Folio 1 de un Libro de Coro minia
do por Juan de Carrión. S.XV. Ar-
chivo de la Catedral de Avila. To
mado de DOMINGUEZ BORDONA, op. cit.
T. II, lám. 133.

ARPA ROMANICA

- b. "La Virgen con el Niño". Pintura
sobre tabla de Jaime Cabrera. S.
XV. Colección Viñas. Barcelona.
I.V.



a



b

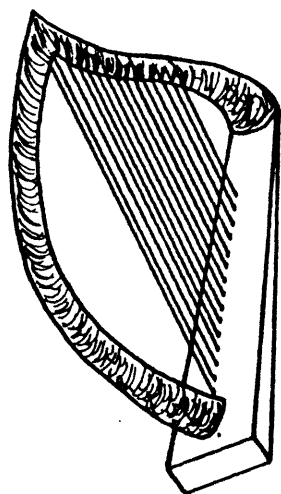
ARPA ROMANICA

- a. "La Coronación de la Virgen".
Pintura sobre tabla del maestro de Guimerá (?). S.XV. Colección Dalmau. Barcelona. Tomado de H. ANGLES, op. cit. pág.114.

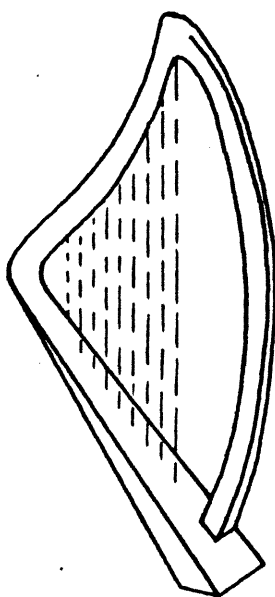
ARPA ROMANICA

- b. "La Virgen con ángeles músicos".
Pintura sobre table del maestro de Fonollosa. S.XV. Colección Muntadas. Badalona (Barcelona). I.V.

20



a



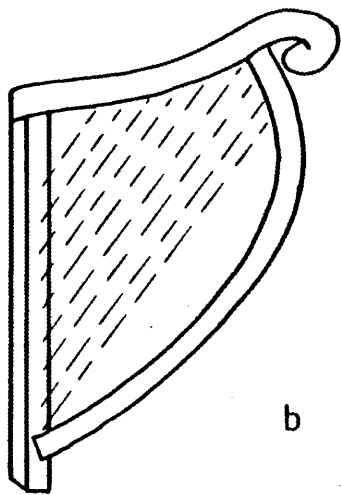
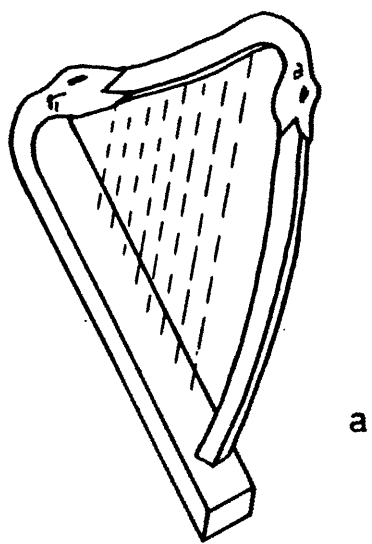
b

ARPA ROMANICA

- a. "La Virgen y el Niño". Pintura sobre tabla (año 1459). Retablo de la iglesia de la Trinidad de Villafraanca del Panadés (Barcelona). I.V.

ARPA ROMANICA

- b. "La Asunción". Miniatura de una inicial. Códice en pergamino miniado del S.XV. Colección Amunátegui. Madrid. I.V.

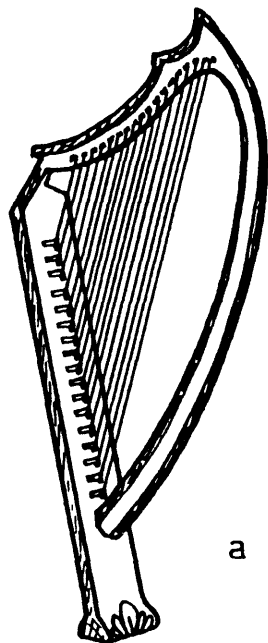


ARPA ROMANICA

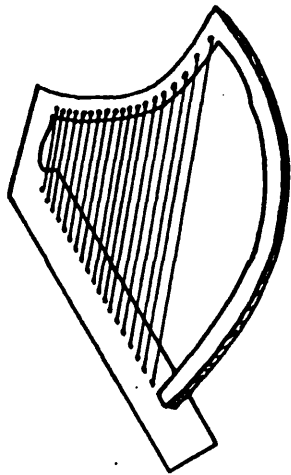
- a. "S. Vicente, diácono y mártir".
Pintura sobre tabla del maestro
del arzobispo Dalmau de Mur o
Tomás Giner. S.XV. Museo del
Prado, nº 1334. Madrid. I.V.

ARPA ROMANICA

- b. "La Virgen y el Niño". Pintura
sobre tabla con el retrato del
donante Sperandeo de Santa Fe,
del maestro de Lanaña (año 1439).
Procede de Tarazona. Actualmente
en el Museo Lázaro Galdiano. Ma-
drid. I.V.



a



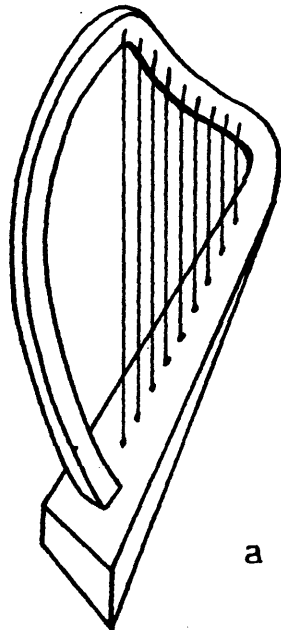
b

ARÉA ROMANICA

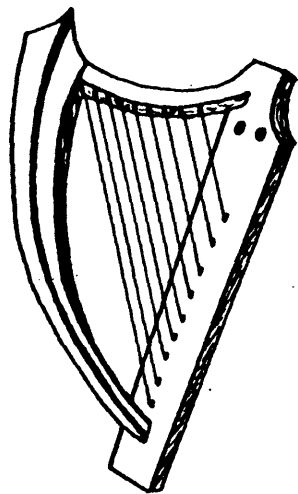
- a. "La Virgen y el Niño". Tabla central de un tríptico con influencia del maestro de la Pentecostés de Cardona. S.XV. Museo Arqueológico. Madrid. I.V.

ARÉA ROMANICA

- b. "La Virgen con el Niño". Pintura hispanoflamenca sobre tabla. S.XV. Colección particular. Madrid. I.V.



a



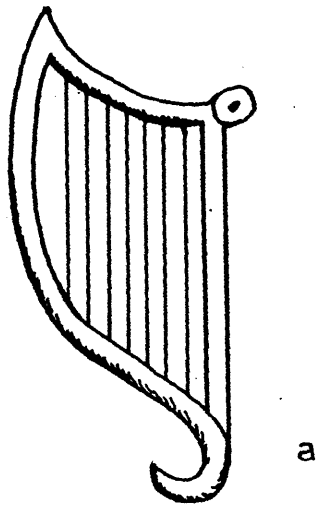
b

ARFA ROMANICA

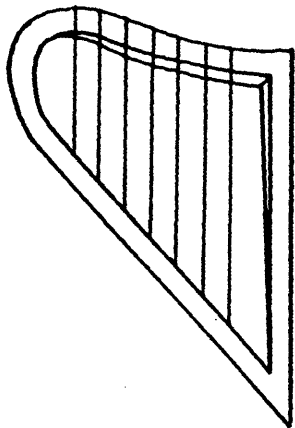
- a. Orla de una página miniada del Libro de Horas de Isabel la Católica. S.XV. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. I.V.

ARFA ROMANICA

- b. "El Árbol de Jessé". Miniatura de un Breviario romano. S.XV. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. I. V.



a



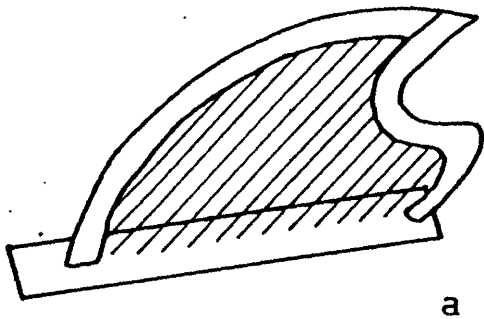
b

ARPA ROMANICA

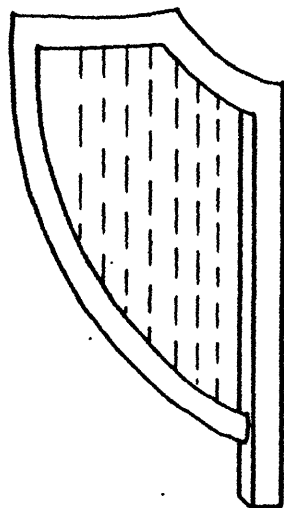
- a. - "Escena de la vida del rey David".
Miniatura del Libro de Horas de
Alonso de Zúñiga. S.XV. Bibliote-
ca del Monasterio de El Escorial.
I.V.

ARPA ROMANICA

- b. "La Natividad". Miniatura del Li-
bro de Horas de Alonso de Zúñiga.
S.XV. Biblioteca del Monasterio
de El Escorial.



a



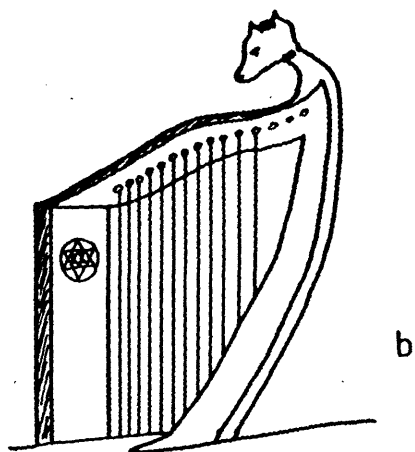
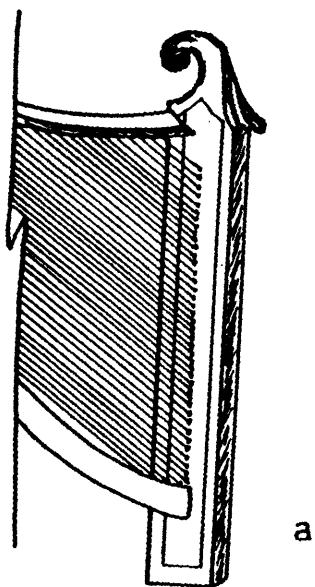
b

ARPA ROMANICA

- a. "Rey David". Guardapolvo del re
tablo de la iglesia del Cerco de
Artajona, de Díaz de Oviedo (año
1497). Navarra. I.V.

ARPA ROMANICA

- b. "Profetas". Pintura gótica sobre
tabla del Palacio arzobispal de
Palencia. S.XV. Procede de Calza
da de los Molinos. I. V.

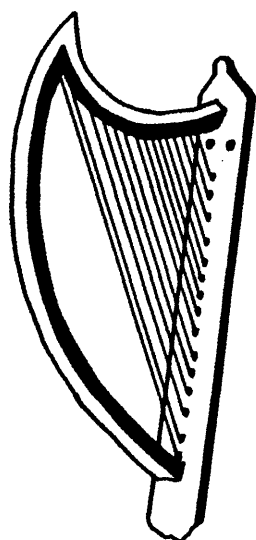


ARPA ROMANICA

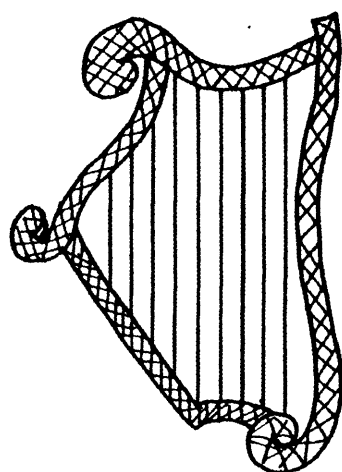
- a. "La Coronación de la Virgen". Tab
bla del "Retablo de la increduli
dad de Sto. Tomás". S.XV. Capi-
lla Caparroso de la Catedral de
Pamplona. Navarra. I.V.

ARPA FANTASEADA

- b. Clave de bóveda en la entrada de
la Universidad de Salamanca. S.XV.
I.V.



a



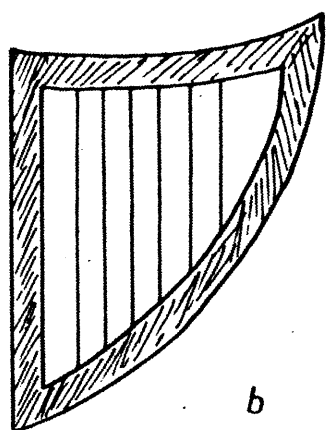
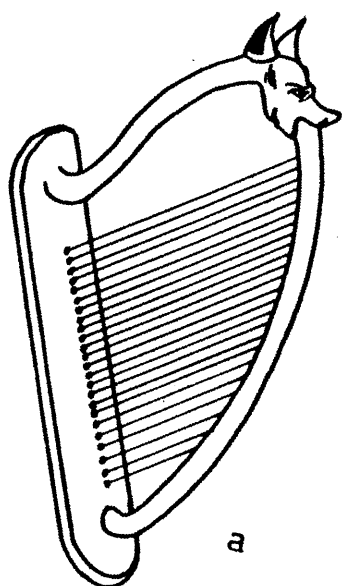
b

ARPA ROMANICA

- a. "Rey David". Miniatura de una ini
cial. Cantoral en pergamino del
S.XV. Archivo de Música de la Ca-
tedral de Sevilla. I.V.

ARPA ROMANICA

- b. Orla de una miniatura gótica con
"La Asunción". Breviario romano
de fines del S.XV. Catedral de Bur-
go de Osma (Soria). I.V.

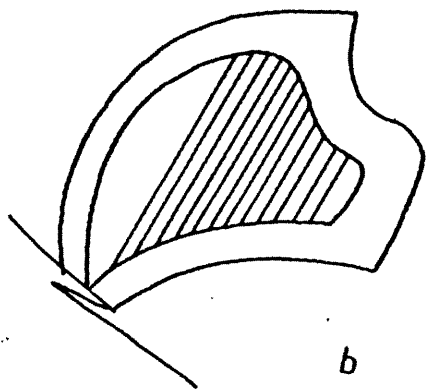
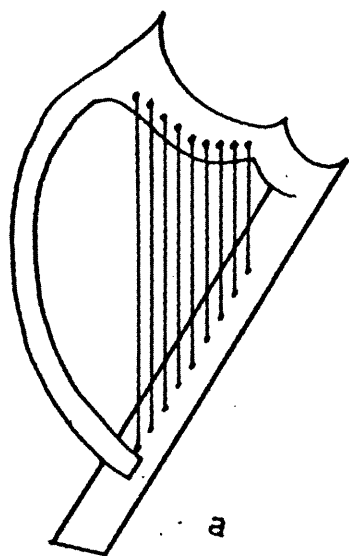


ARPA ROMANICA

- a. Orla de una página miniada. Códice del S.XV. Archivo de la Catedral de Toledo. I.V.

ARPA ROMANICA

- b. Inicial de página del "Misal Adventus", códice en pergamino miniado. S.XV. Archivo de la Catedral de Toledo (cajón 52, nº 12). I.V.

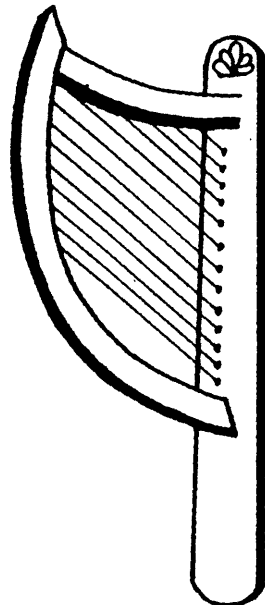


ARFA ROMANICA

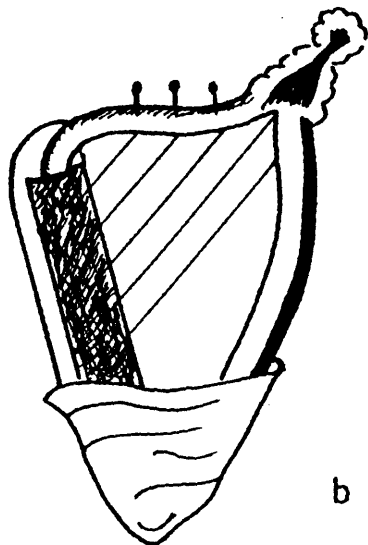
- a. "La Virgen y el Niño rodeados de ángeles". Pintura sobre tabla de Luis Dalmau. S.XV. Colección de D. Luis Tortosa. Onteniente (Valencia). I.V.

ARFA ROMANICA

- b. "Rey David". Inicial de una página minisada. Biblia en pergamino del S.XV. Biblioteca de la Universidad de Valencia (vol. 375).



a



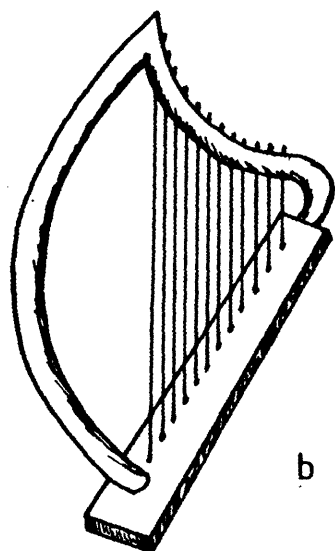
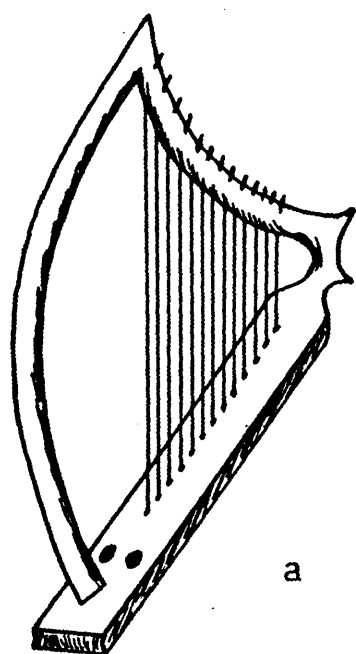
b

ARPA ROMANICA

- a. "La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla del S.XV. Museo Provincial de Zaragoza. Tomado de J. M. LAMAÑA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia"XXXV, Barcelona 1973, fig. 30.

AREA ROMANICA

- b. "La Virgen con el Niño" con el escudo del arzobispo Dalmau de Mur. Pintura sobre tabla del maestro de Ianaja. S.XV. Museo Provincial de Zaragoza. Procede de Albalate del Arzobispo (Teruel). I.V.

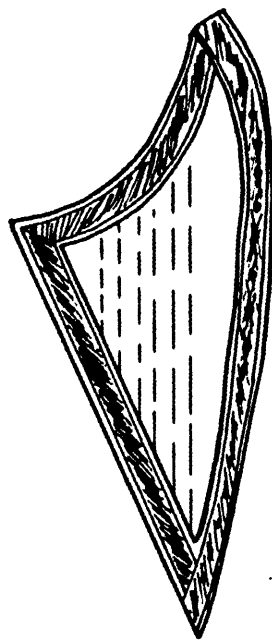


AREA DE TRANSICION

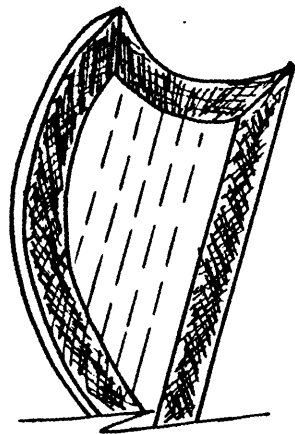
- a. "La Resurrección del Señor". Miniatura de un Pasionario. S.XV. Monasterio de Guadalupe (Cáceres). I.V.

AREA DE TRANSICION

- b. "El Árbol de Jessé". Miniatura de un Libro de Coro. S.XV. Monasterio de Guadalupe (Cáceres). I.V.



a



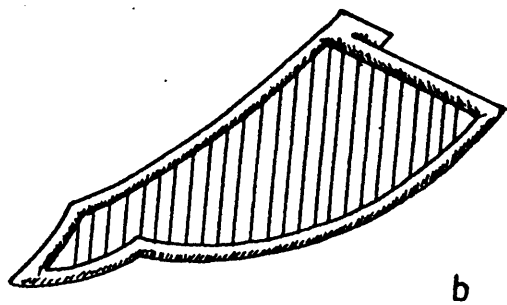
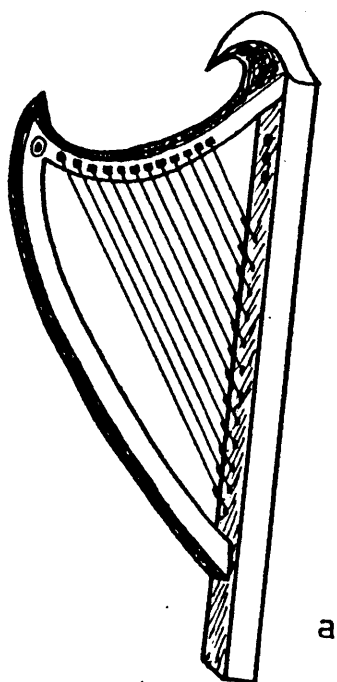
b

AREA DE TRANSICION

- a. Bajorrelieve de la sillería del coro de la Catedral de León.
S.XV. I.V.

ARPA GOTICA

- b. Inicial de un Cantoral del 1º tercio del S.XVI. Catedral de Jaén.
Tomado de J. HIDALGO OGAYAR, Cantorales de la Catedral de Jaén del primer tercio del S.XVI, Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, año XVIII, nº 72-73, C.S.I.C. Excma. Diputación de Jaén, lám. 7.

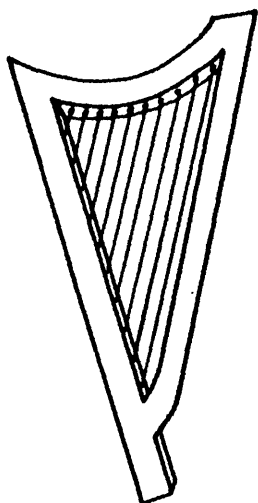
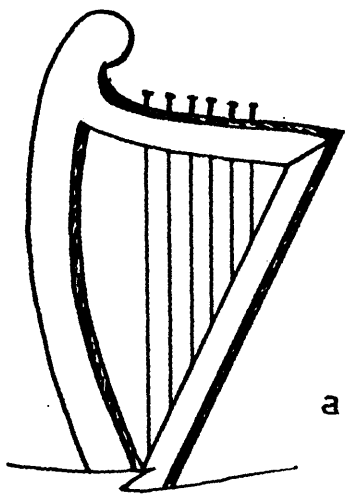


ARPA GOTICA

- a. "Rey David". Pintura anónima sobre tabla del retablo de la iglesia parroquial de Palazuelos de Muño. S.XV. Burgos. I.V.

ARPA GOTICA

- b. Miniatura de un Libro de Coro del S.XV. Monasterio de Guadalupe (Cáceres). I.V.

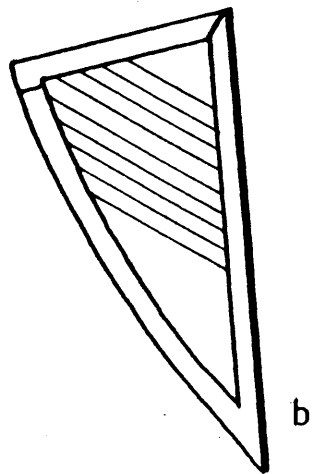
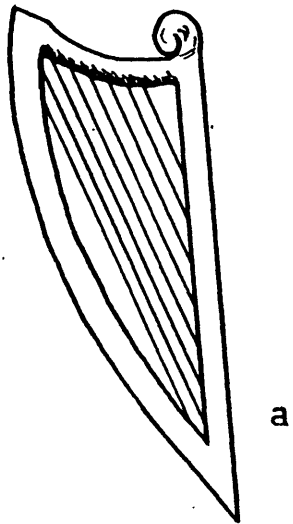


ARPA GOTICA

- a. "La Virgen con el Niño". Calle central del retablo gótico del Monasterio de Santa María de El Paular (Madrid). S.XV. I.V.

ARPA GOTICA

- b. "Rey David". Miniatura del Misal de Tavera. S.XV. Archivo de la Catedral de Toledo (cajón 9). I.V.

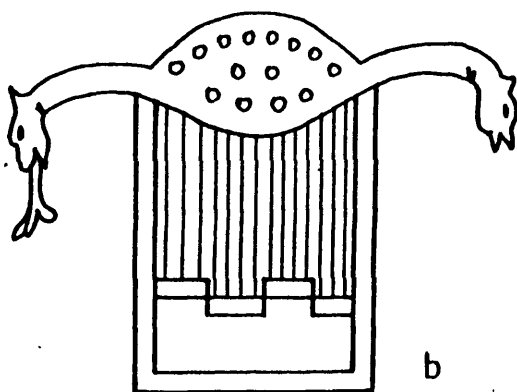
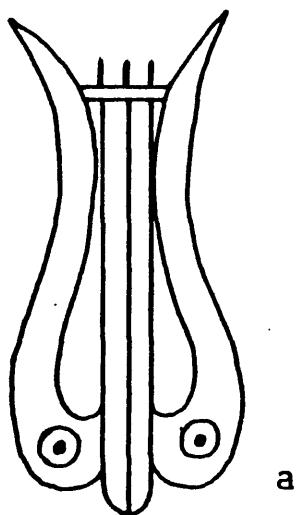


LIRA

- a. Folio 53 del Beato de Gerona (año 975), ilustrado por Emetrius y la religiosa Ende. Museo Diocesano de Gerona, nº100. Tomado de H. ANGLES, op. cit. pág. 99.

LIRA-CITARA

- a. Folio 64 v. de la Biblia de S. Pedro de Roda (año 1000). Biblioteca Nacional de París (ms. lat. 6²). Tomado de H. ANGLES, op. cit. pág. 102.



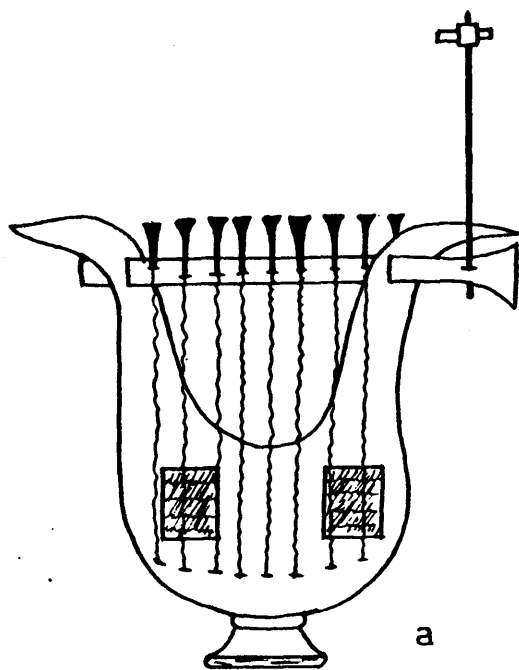
LIRA

- a. Folio 7 v. del manuscrito latino
11550. Biblioteca Nacional de París.
S.XI. Tomado de C. SACHS, op. cit.,
lám. XV.

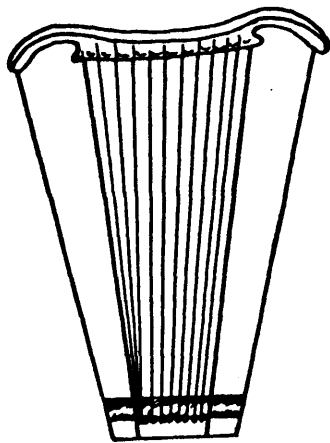
LIRA- CITARA

- b. Calle central del retablo gótico
del Monasterio de Santa María de
El Paular. S.XV. Madrid. I.V.

37



a



b

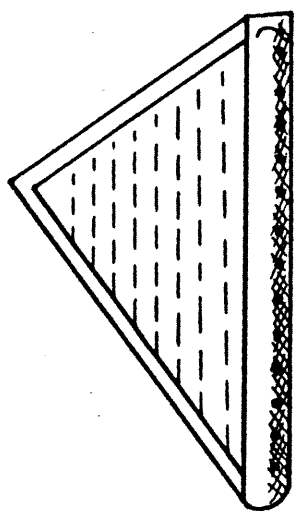
ROTA "TIPO ARPA"

- a. Archivolta de la puerta occidental
(S.XIII) de la Colegiata de Sta.
María de Toro (Zamora). I.V.

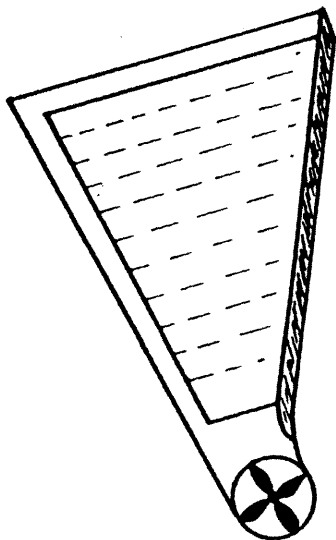
ROTA "TIPO ARPA"

- b. Archivolta de la puerta occidental
(S.XIII) de la Colegiata de Sta.
María de Toro (Zamora). I.V.

38



a



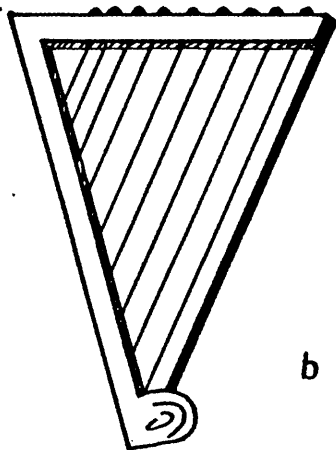
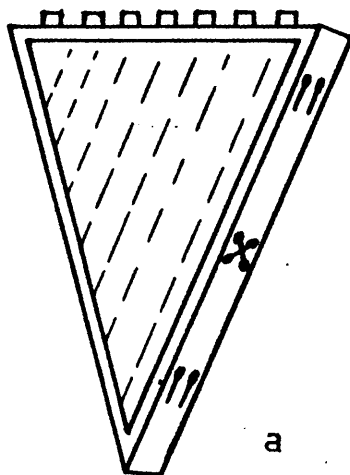
b

ROTA "TIPO ARPA"

- a. Archivolta de la Puerta del Sar
mental. S.XIII. Catedral de Burgos.
I.V.

ROTA "TIPO ARPA"

- b. Archivolta del Pórtico de la Gloria
obra del maestro Mateo. Catedral de
Santiago de Compostela. S.XII. I.V.

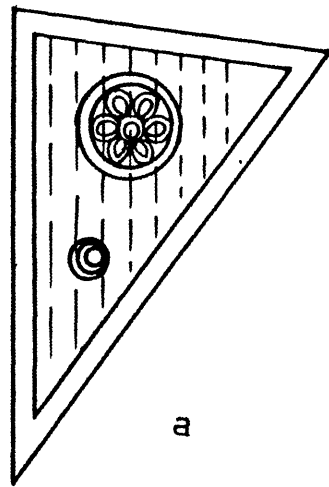


ROTA "TIPO ARPA"

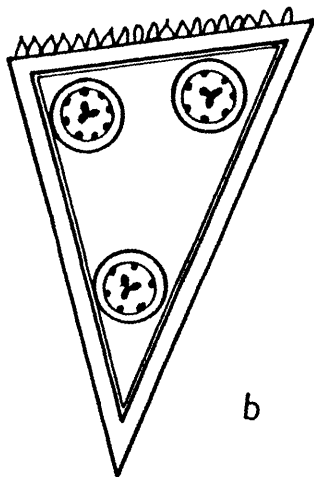
- a. "Cantigas de Santa María" de Al
fonso X el Sabio. Miniatura de
la cantiga C. Códice T I 1 de la
Biblioteca del Monasterio de El
Escorial. I.V.

ROTA "TIPO ARPA"

- b. "Cantigas de Santa María de Al
fonso X el Sabio. Miniatura de
la cantiga CXX. Códice T I 1 de
la Biblioteca del Monasterio de
El Escorial. I.V.



a



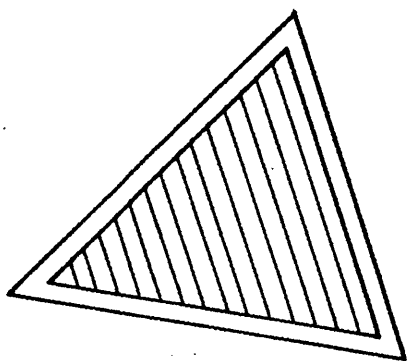
b

SALTERIO LATINO

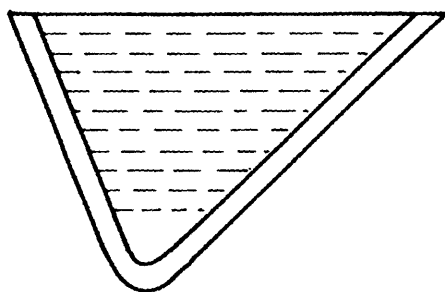
- a. Relieve de una enjuta de la Portada del Cordero. S. Isidoro de León. S.XI. Tomado de J. PIJOAN, Summa Artis, IX, Espasa-Calpe, Madrid 1944, pág. 117.

SALTERIO LATINO

- b. Archivolta de la portada de la iglesia del Monasterio de S. Lorenzo de Carboeiro (Pontevedra) S.XII. I.V.



a



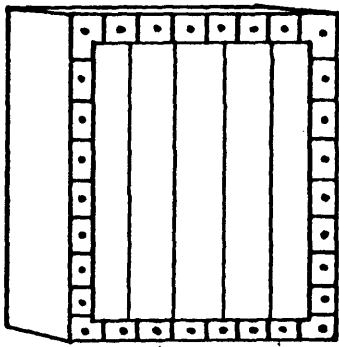
b

SALTERIO LATINO

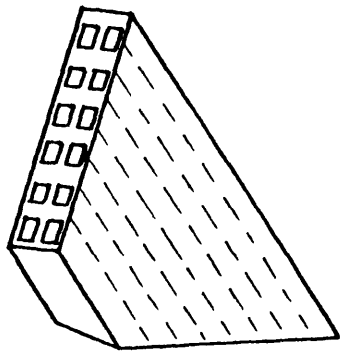
- a. Capitel del porche meridional de
la Catedral de Jaca (Huesca).
S.XII. I.V.

ARPA-SALTERIO

- b. Ménsula del exterior de la iglesia
del Cristo de Catalaín (Navarra).
S.XII. I.V.



a



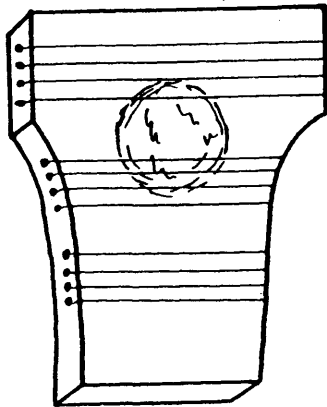
b

SALTERIO GOTICO

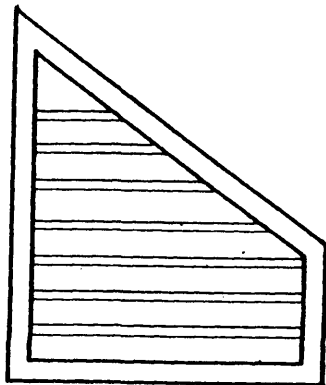
- a. Archivolta de la portada de Sta.
María de los Reyes de Laguardia.
Alava. s.XIV. I.V.

SALTERIO TIPO "QANUM"

- b. Archivolta de la portada de la
iglesia de Sasamón. (Burgos) si-
glo XIII. I.V.



a



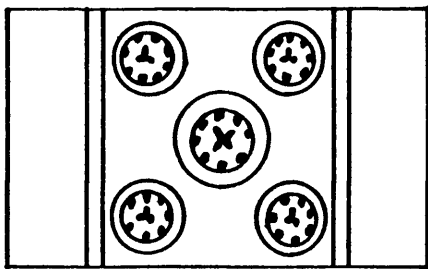
b

SALTERIO TIPO "SANTIR"

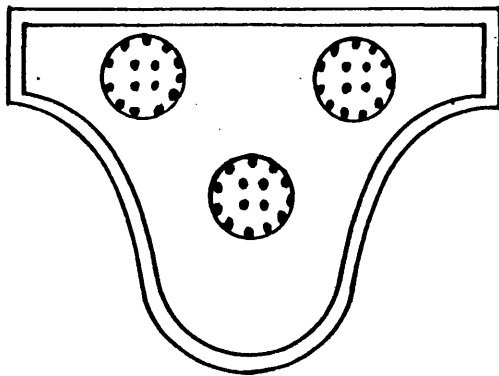
- a. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. S.XIII. Miniatura de la cantiga CXX. Códice T I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. I.V.

SALTERIO GOTICO

- b. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. S.XIII. Miniatura de la cantiga CXX. Códice T I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. I.V.



a



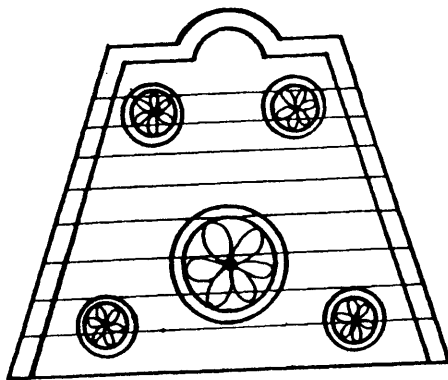
b

SALTERIO TIPO "SANTIR"

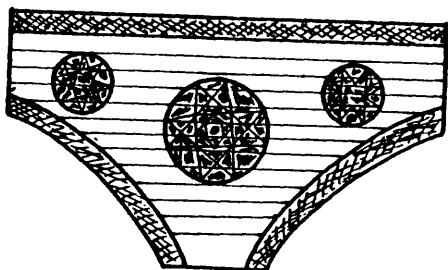
- a. "Cantigas de Sta. María" de Alfonso X el Sabio. S.XIII. Miniatura de la Cantiga C. Códice T I I de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. I.V.

SALTERIO GOTICO

- b. Pinturas murales de la capilla de S. Martín de Antón Sánchez de Segovia (año 1262). Catedral Vieja de Salamanca. I.V.



a



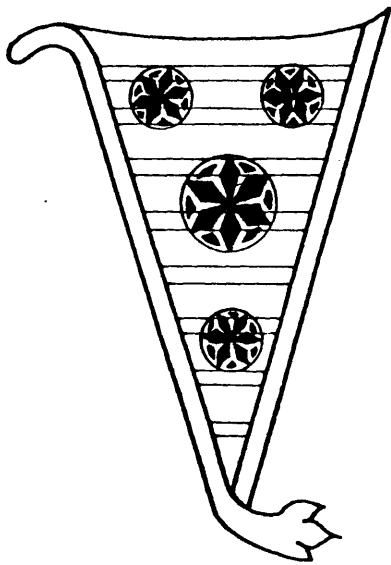
b

ROTA "TIPO ARPA"

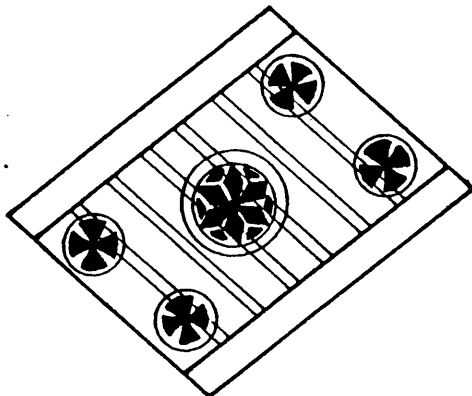
- a. Pinturas murales de la capilla de S.Martín de Antón Sánchez de Segovia (año 1262). Catedral Vieja de Salamanca. I.V.

SALTERIO TIPO "SANTIR"

- b. Pinturas murales de la capilla de S.Martín de Antón Sánchez de Segovia (año 1262). Catedral Vieja de Salamanca. I.V.



a



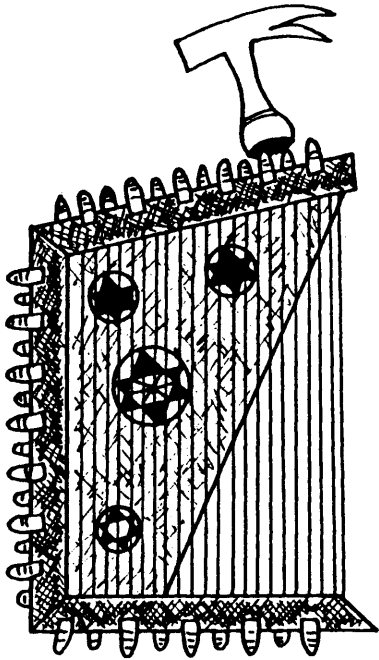
b

SALTERIO TIPO "SANTIR"

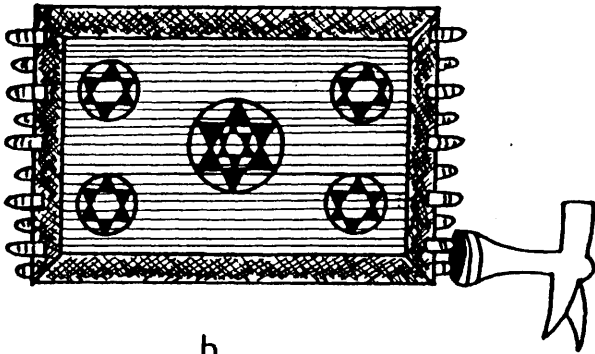
- a. Pinturas murales del ábside de la iglesia de S.Miguel de Daroca. Zaragoza. S.XIII. I.V.
- . . .

SALTERIO TIPO "SANTIR"

- b. Pinturas murales del ábside de la iglesia de S.Miguel de Daroca. Zaragoza. S.XIII. I.V.



a



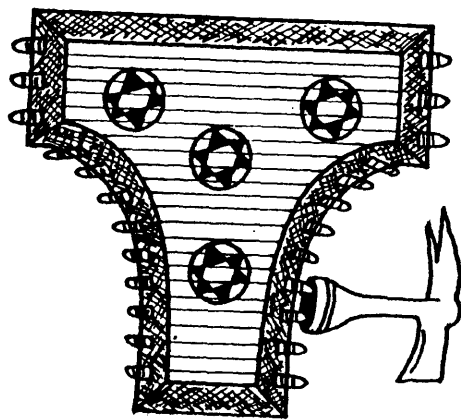
b

SALTERIO GOTICO

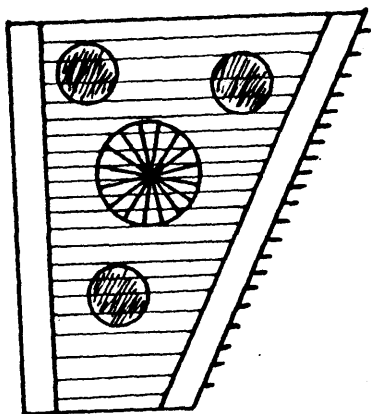
- a. .Pinturas murales del ábside de la iglesia de S.Miguel de Daroca. Zaragoza. S.XIII. I.V.

"MEDIO CANON"

- b. Miniatura del Cancionero de Ajuda Portugal. S.XIV. Tomado de R. MENDEZ PIDAL, op. cit. pág. 232



a



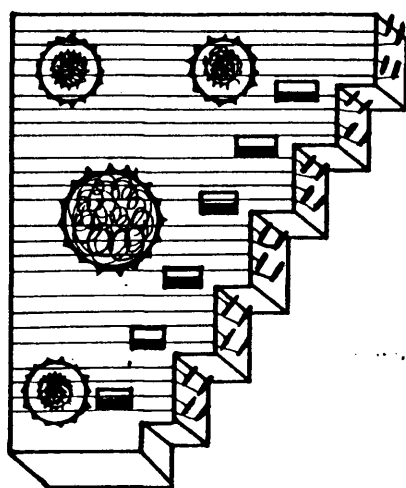
b

"MEDIO CANON"

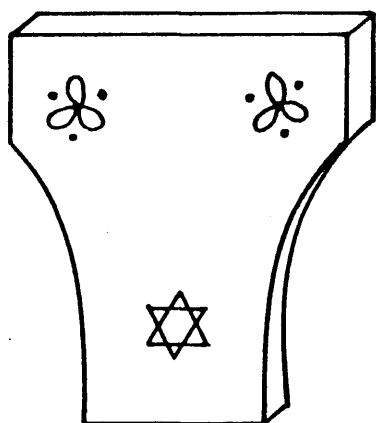
- a. "La Coronación de la Virgen". Pintura anónima sobre tabla. Mezcla influjos de Destorrents y Ferrer Bassa (hacia 1350). Colección Muntadas. Badalona (Barcelona). I.V.

SALTERIO GOTICO

- b. "La Virgen y el Niño con ángeles músicos". Pintura sobre tabla del "Retablo de S.Millán". S.XIV. Museo Provincial de Logroño. Procede del Monasterio de S.Millán de Suso. I.V.



a



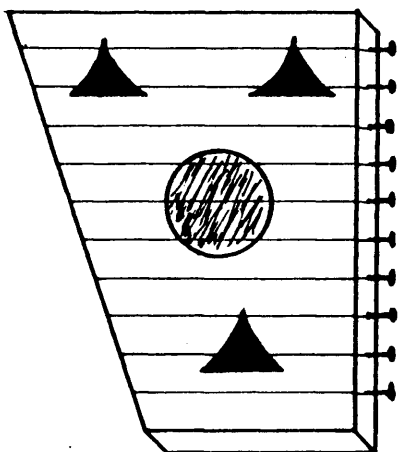
b

"MEDIO CANON"

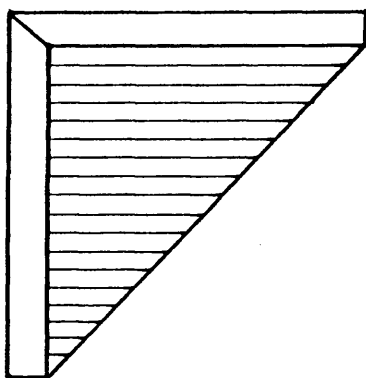
- a. "Rey David en una B inicial de un manuscrito con miniaturas góticas del s.XIV. Biblioteca Nacional de Madrid. I.V.

"MEDIO CANON"

- b. Folio 40 v. de la "Crónica Troyana" (año 1350). Biblioteca del Monasterio de El Escorial. I.V.



a



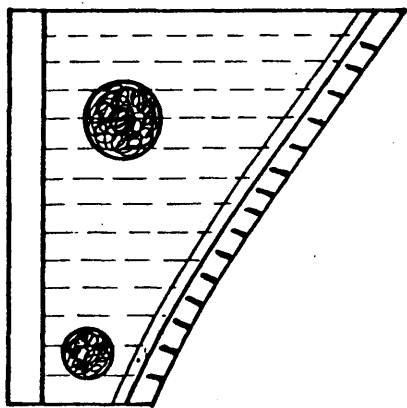
b

"MEDIO CANON"

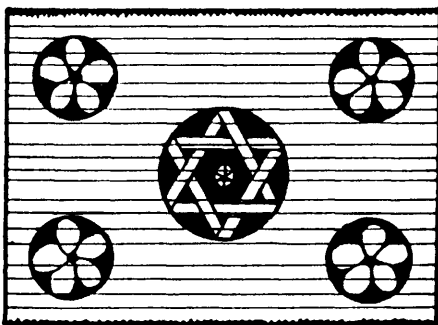
- a. "Los siete días de la Creación".
Miniatura gótica de la Historia
Eclesiástica de Pedro Comestor.
Tabla CIII. S.XIV. Biblioteca
Nacional de Madrid. I.V.

SALTERIO TIPO "SANTIR"

- b. "La Coronación de la Virgen". Pin
tura sobre tabla de Juan Daurer.
S.XIV. Museo de Palma de Mallorca
Procede de la Almudayna. I.V.



a



b

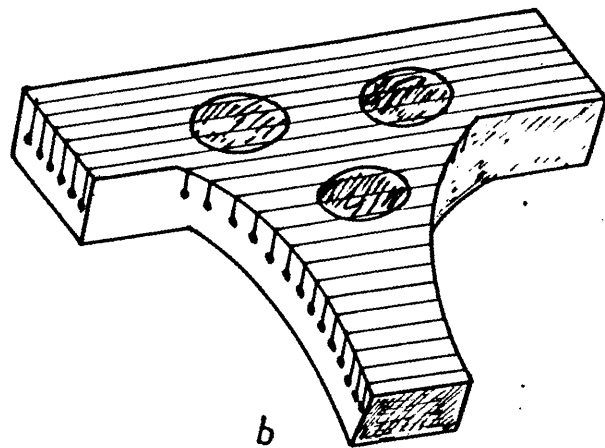
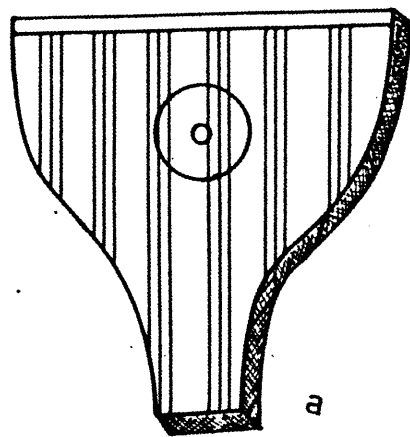
SALTERIO GOTICO

- a. "Rey David". Miniatura de un Libro de Coro (fol. 1) de la Catedral de Avila, miniado por Juan de Carrión (año 1494). Tomado de J.DOMINGUEZ BORDONA, op. cit. T.II, lám. 133

SALTERIO GOTICO

- b. "La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla del maestro de la Secuita. S.XV. Museo Diocesano de Tarragona. Tomado de J.GUDIOL, Pintura gótica, "Ars Hispaniae" IX. Ed.Plus Ultra, Madrid 1955, fig.

51.A

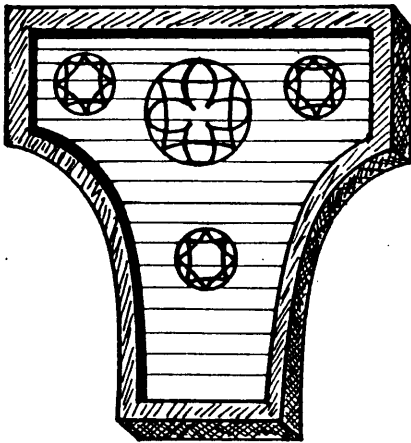


SALTERIO GOTICO

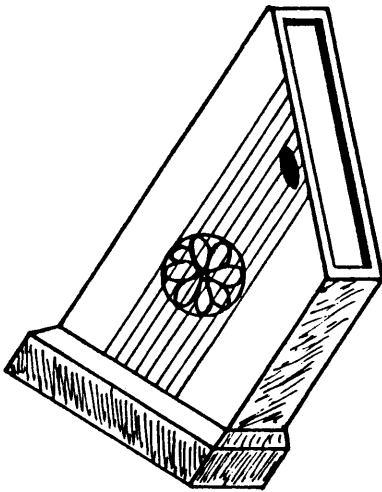
- a. "Rey David". Pintura sobre tabla del "Retablo de Todos los Santos" de Pedro Serra. S.XV. Museo de Arte de Cataluña. Barcelona. Procede de S.Cugat del Vallés.

ARPA-SALTERIO

- b. "La Coronación de la Virgen". Pintura anónima sobre tabla del s.XV. Procede de Guardia del Prats. Actualmente en el Museo episcopal de Tarragona. Tomado de J.SUBIRÁ, Historia de la Música española e hispanoamericana, Ed.Salvat, Barcelona 1953, pág. 86



a



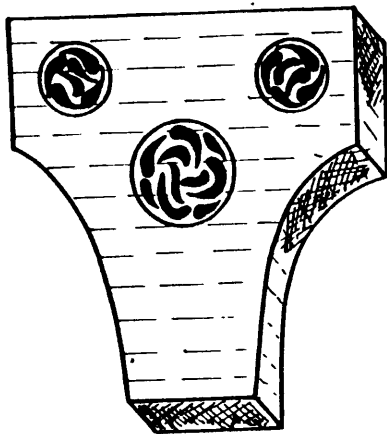
b

SALTERIO GOTICO

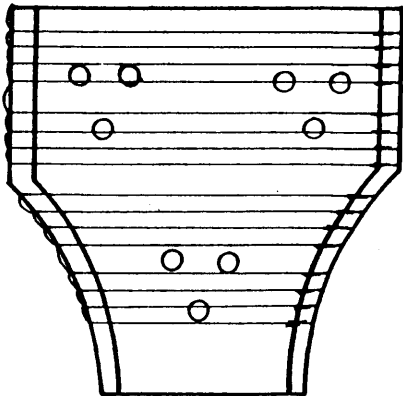
- a. "La Virgen, el Niño y ángeles músicos". Pintura anónima de la escuela valenciana. S.XV. Museo de Arte de Cataluña. Tomado de J.PI-JOANS, Summa Artis, XI, op. cit. pág. 617, fig. 950

SALTERIO GOTICO

- b. "Rey Salomón". Bajorrelieve de la sillería del coro de la Catedral de León. I.V.



a



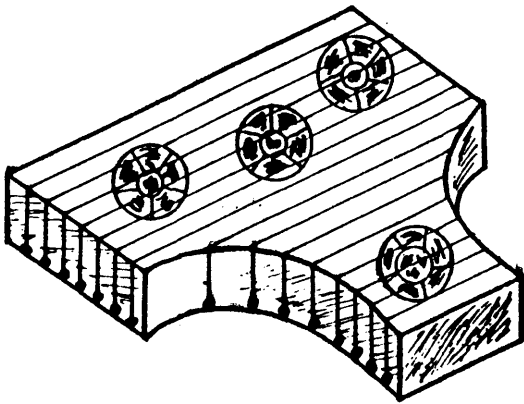
b

SALTERIO GOTICO

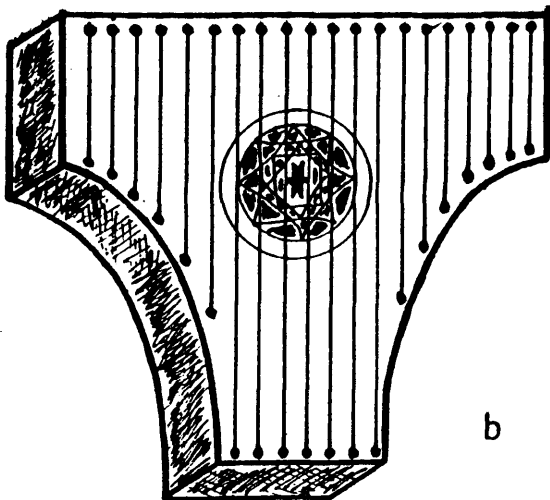
- a. "Rey David" en una inicial del Li
bro de Hoas miniado por Bernardo
Martorell (año 1444). Museo de Hig
toria de Barcelona. I.V.

SALTERIO GOTICO

- b. "La Resurrección". Miniatura de un
Cantoral del s.XV. Monasterio de
Guadalupe (Cáceres). I.V.



a



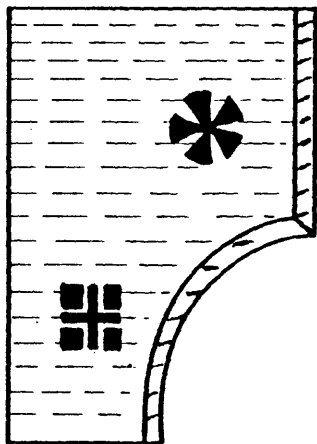
b

"MEDIO CANON"

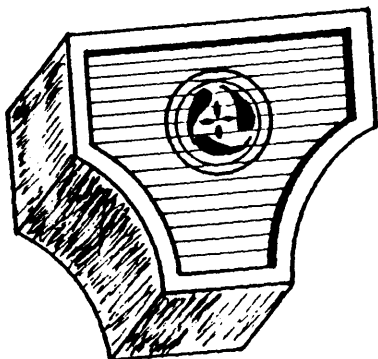
- a. Miniatura de la Biblia de Mosé Arragel de Guadalaajara (1422 - 1433). Biblioteca del duque de Alba. Madrid. I.V.

SALTERIO GOTICO

- b. "Rey David". Inicial de una página miniada del "Breviarium ad usum" (O.F. a III 2). S.XV. Biblioteca del Monasterio de El Escorial I.V.



a



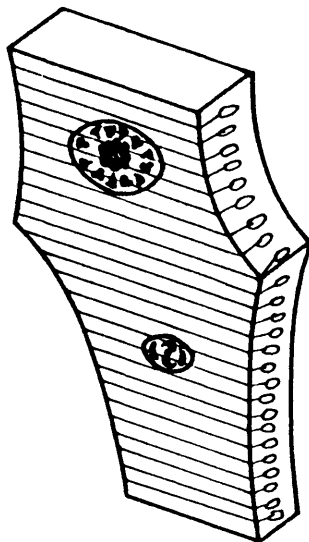
b

SALTERIO GOTICO

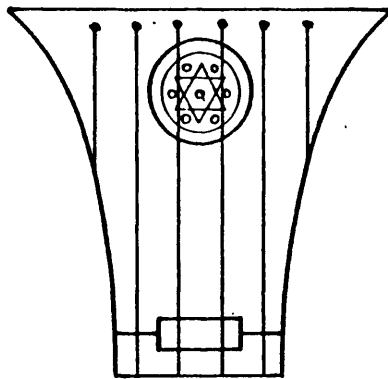
- a. "Profetas del Antiguo Testamento"
Predela del retablo de Nicolás
Florentino (año 1445). Catedral
Vieja de Salamanca. I.V.

SALTERIO TIPO "SANTIR"

- b. Miniatura del códice gótico "Tu-
rris fortitudinis". S.XV. Catedral
de Burgo de Osma (Soria). I.V.



a



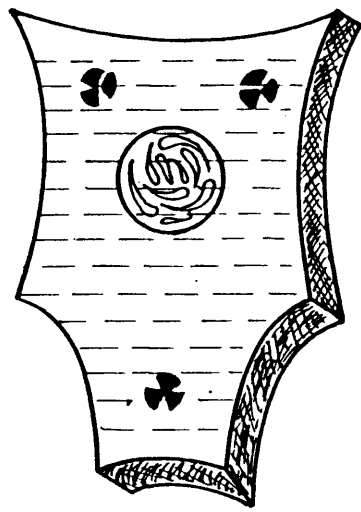
b

SALTERIO GOTICO

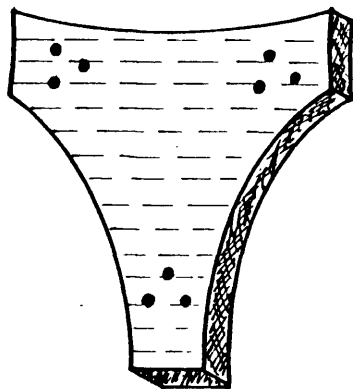
- a. Folio 2 de "Opera" de Johannes Tinctoris. Códice en pergamino miniado del s.XV. Biblioteca de la Universidad de Valencia (vol. 844). I.V.

SALTERIO GOTICO

- b. Miniatura de un "Breviarium" en pergamino del s.XV. Biblioteca de la Universidad de Valencia. (vol. 662)



a



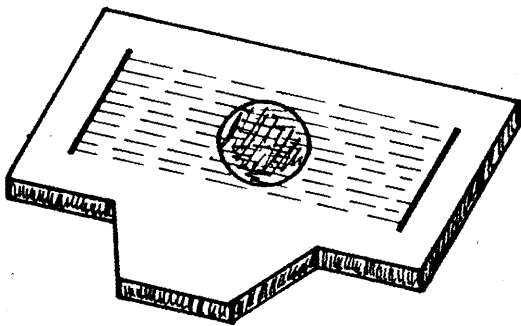
b

DULCEMA

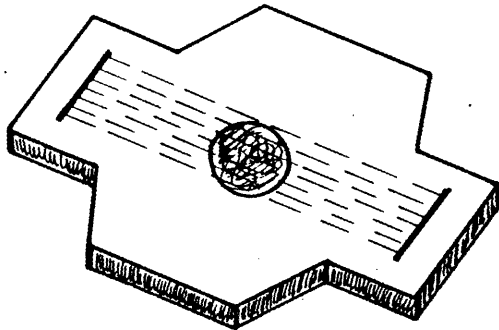
- a. "La Virgen y el Niño". Miniatura
de un Libro de Horas flamenco.
S.XV. Biblioteca de Palacio. (Ms.
con pinturas 1008). Madrid. I.V.

DULCEMA

- b. "El bautismo de Cristo". Miniatura
de un Libro de Horas de Fernando
el Católico. S.XV. Biblioteca de
Palacio. Madrid. I.V.



a



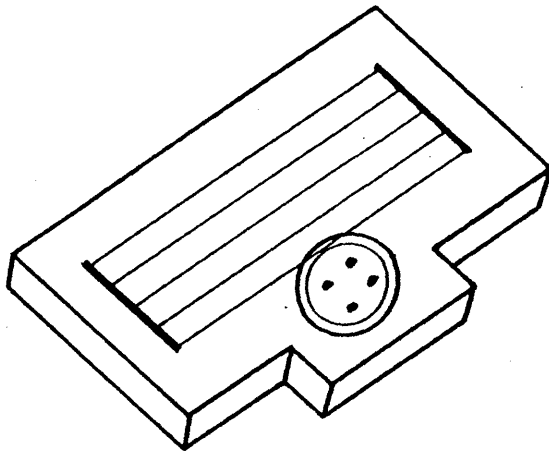
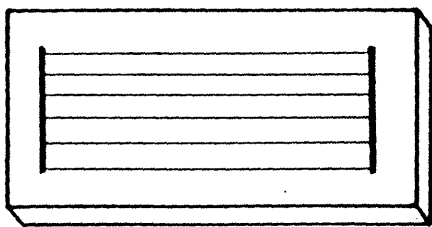
b

DULCEMA

- a. "El Señor bendiciendo entre dos ángeles". Miniatura gótica de un Pontifical hecho para D.Luis de Acuña, obispo de Burgos. S.XV. Biblioteca Nacional de Madrid (vit. 18-9, fol.23). Tomado de J.DOMINGUEZ BORDONA, op. cit. T.II, lám. 134

DULCEMA

- b. "La Asunción". Miniatura de un Breviario Romano. S.XV. Catedral de Burgo de Osma (Soria) I.V.

*a**b*

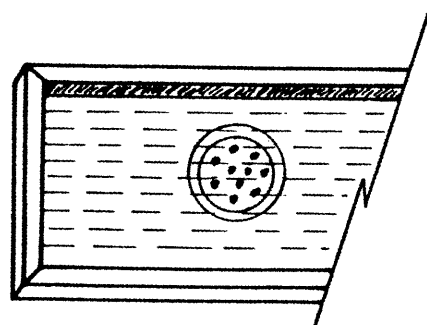
.DULCEMA

- a. "La Deesis". Miniatura del Cantoral "El Aguilucho". S.XV. Archivo de la Catedral de Toledo. I.V.

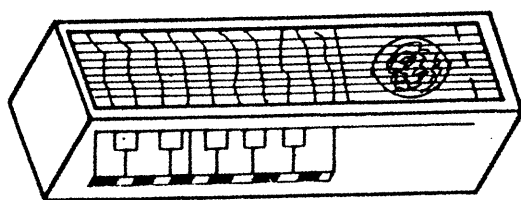
CLAVICORDIO

- b. "La oración del huerto". Miniatura de un Libro de Coro de la Catedral de Avila, miniado por Juan de Carrión en 1494. I.V.

60



a



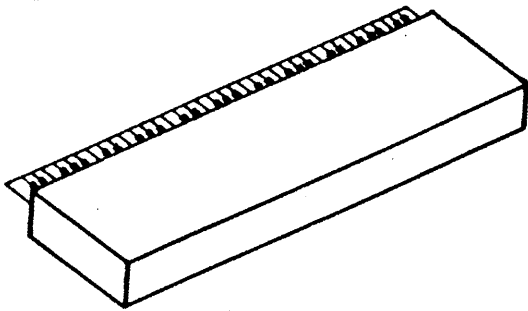
b

CLAVICORDIO

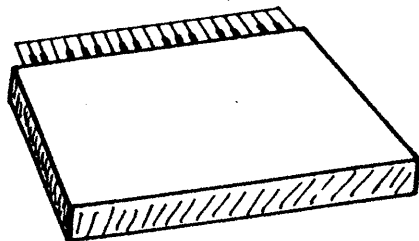
- a. "La Asunción". Miniatura de una inicial de un Cantoral del s.XV. Archivo de la Catedral de Sevilla. I.V.

CLAVICORDIO

- b. "La Natividad". Miniatura de un Libro de Coro de la Catedral de Avila, miniado por Juan de Carrión en 1494. I.V.



a



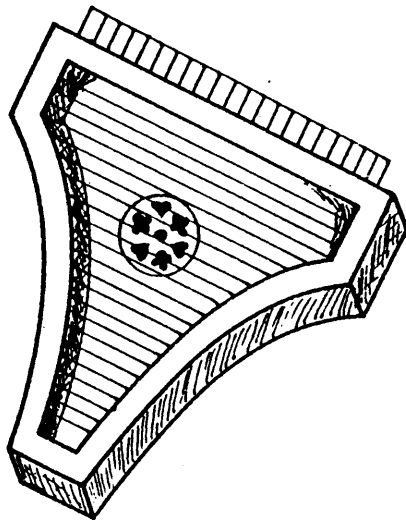
b

CLAVICEMBALO

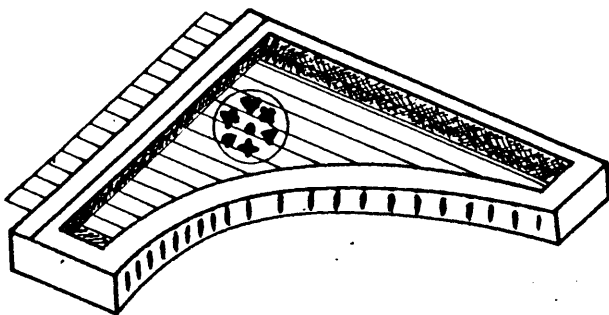
- a. "La Natividad". Miniatura del Can
toral "El Aguilucho". S.XV. Archiu
vo de la Catedral de Toledo. I.V.

CLAVICEMBALO

- b. "La Natividad". Miniatura del Can
toral "El Aguilucho". S.XV. Archiu
vo de la Catedral de Toledo. I.V.



a



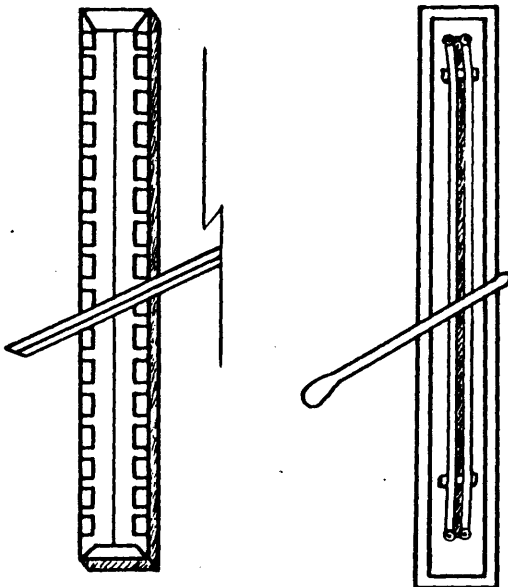
b

MONOCORDIO DE ARCO

- a. Retablo en piedra de la iglesia parroquial de Castelló de Farfanya (Lérida). S.XIV. I.V.

MONOCORDIO DE ARCO

- b. Sector L del techo de la capilla de la casa de los Dalmases. S.XV Barcelona. Tomado de J.M.LAMAÑA, Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la casa de Barcelona, "Miscellanea Barcinonensis" XXI-XXII. Barcelona 1969, fig. 12

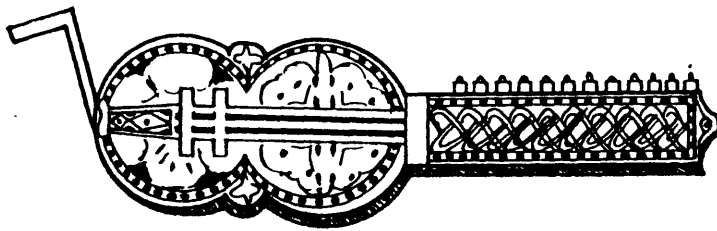


"ORGANISTRUM"

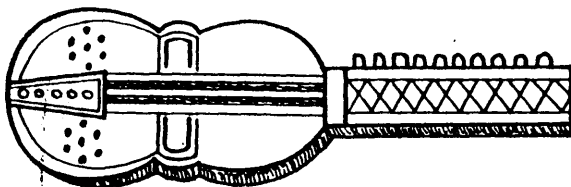
- a. Archivolta del Pórtico de la Gloria, obra del maestro Mateo. 2ª mitad s.XII. Catedral de Santiago de Compostela. I.V.

"ORGANISTRUM"

- b. Ménsula del salón del Palacio del arzobispo Gelmírez (1ª mitad del s.XIII). Santiago de Compostela. I.V.



a



b

"ORGANISTRUM"

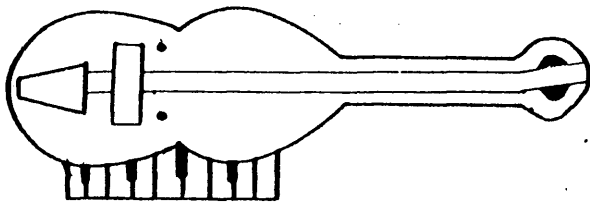
- a. Capitel de la iglesia de la Virgen de la Peña. S.XII. Sepúlveda (Segovia). I.V.

CINFONIA

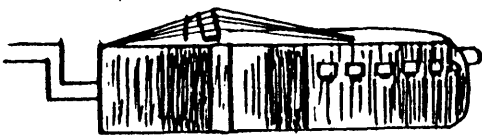
- b. Archivolta de la Puerta del Sarmen-
tal. S.XIII. Catedral de Burgos.
I.V.

CINFONIA

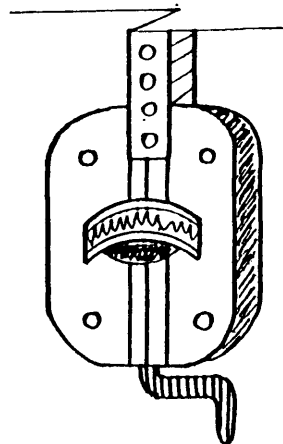
- c. Folio 141 del "Romant de la Rose"
de Guillaume de Lorris. S.XV. Bi-
blioteca de la Universidad de Va-
lencia. I.V.



a



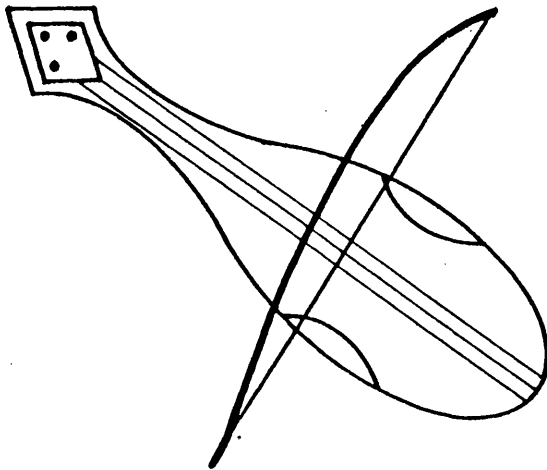
b



c

FIDULA OVAL

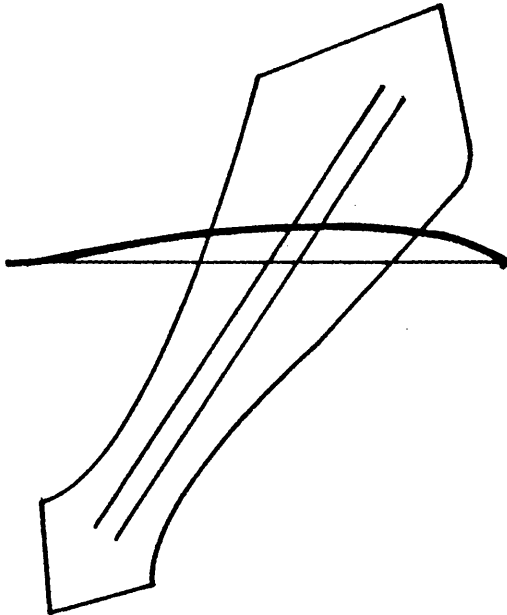
Folio 184 del Beato de la Real Academia de la Historia, nº 33 (olim Ae 39). S.XI.
Tomado de J. M. LAMANA, Los instrumentos musicales en la España medieval, "Miscellanea Barcinonensia" XXXIII, Barcelona 1972, fig. 3.



GIGA

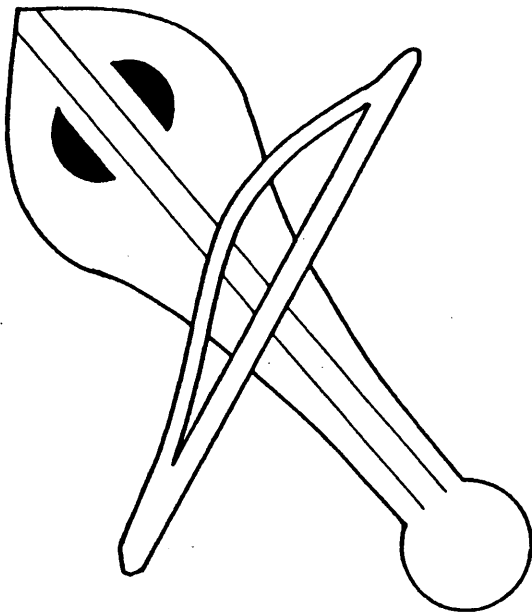
Relieve de la enjuta de la Portada del
Cordero de S. Isidoro de León. S.XI.

I.V.



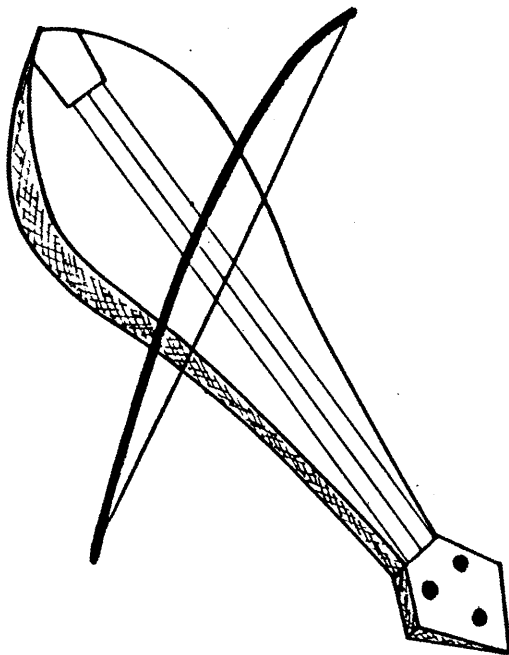
GIGA

Relieve de la enjuta de la Portada del
Cordero de S. Isidoro de León. S.XI.
I.V.



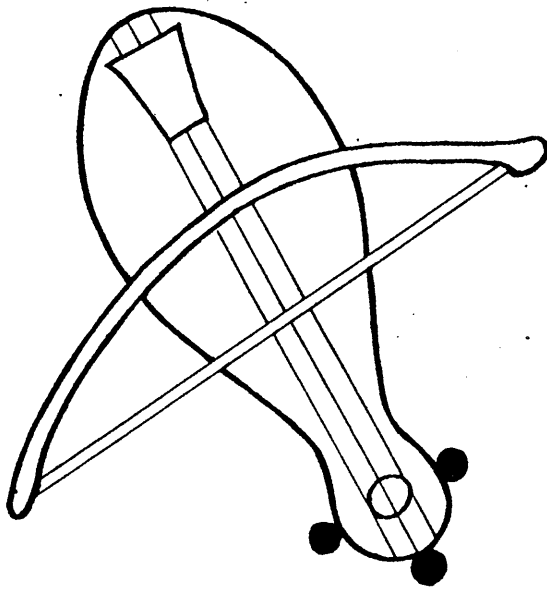
GIGA

Capitel del claustro de Sto Domingo de
Silos (Burgos). I.V.



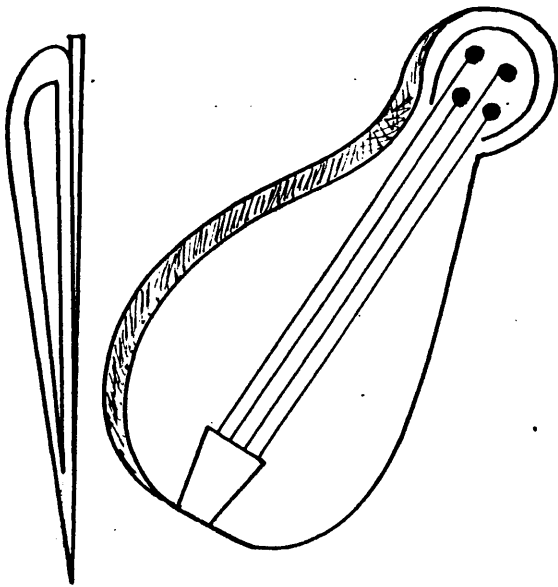
GIGA

Folio 141 de una Biblia románica. S.XII.
Biblioteca Provincial de Burgos. I.V.



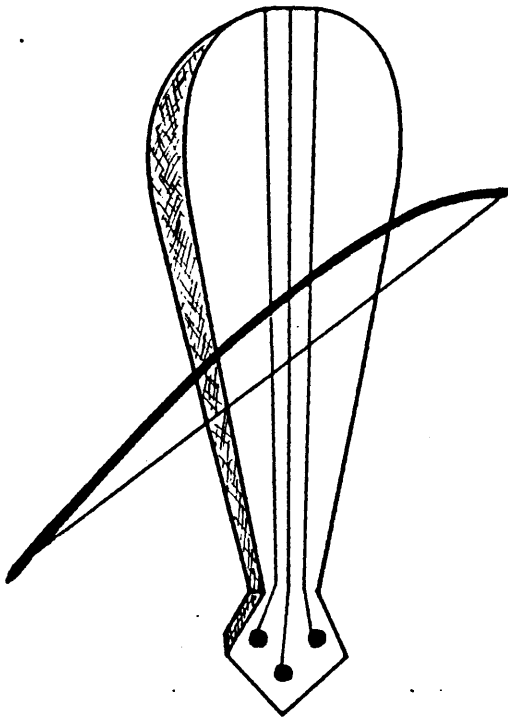
GIGA

Ménsula del salón del palacio del arzobispo Gelmírez. 1ª mitad del S.XIII. Santiago de Compostela. Tomado de J. SUBIRA, op. cit., pág. 85.



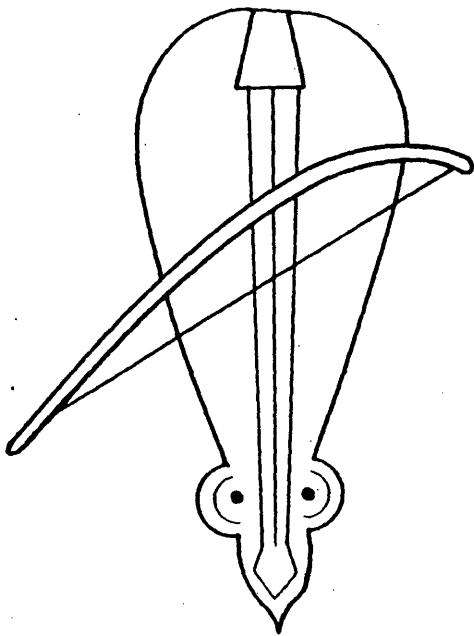
GIGA

Archivolta de la portada de la iglesia de
S. Miguel de Estella (Navarra). S.XII. To-
mado de H. NICKEL, Beitrag zur Entwicklung
der gitarra in Europa, Haimhausen 1972,
lám. 94.



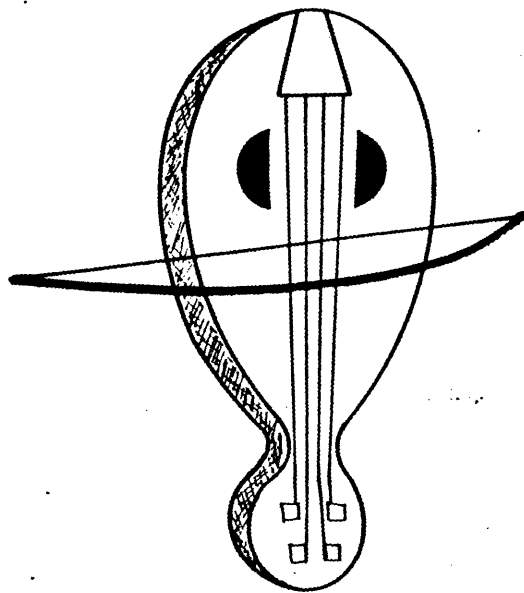
GIGA

Archivolta de la portada de la iglesia de
S. Miguel de Estella (Navarra). S.XII. To
mado de H. NICKEL, op. cit. lám. 94.



FIDULA OVAL

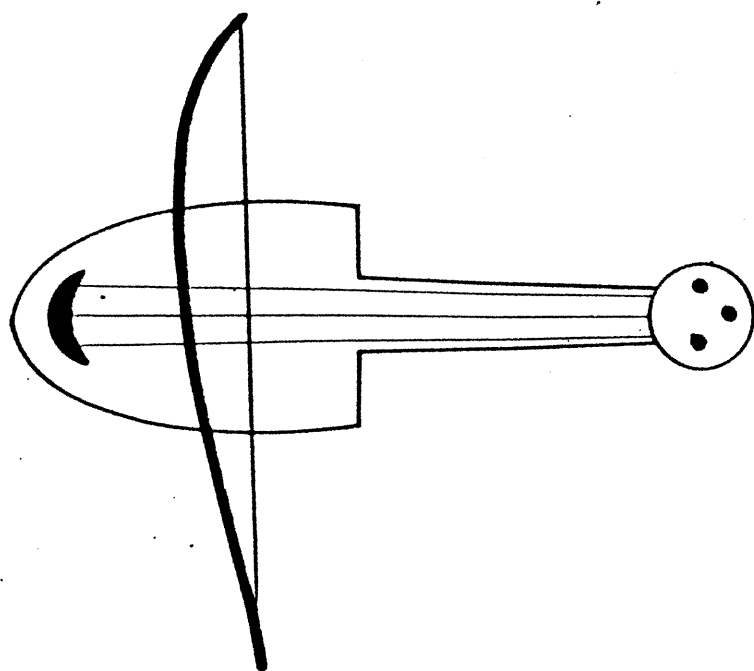
Archivolta de la puerta de la iglesia de
Sta. María la Real de Sangüesa (Navarra).
S.XII. I.V.



FIDULA EN FORMA DE ESPATULA

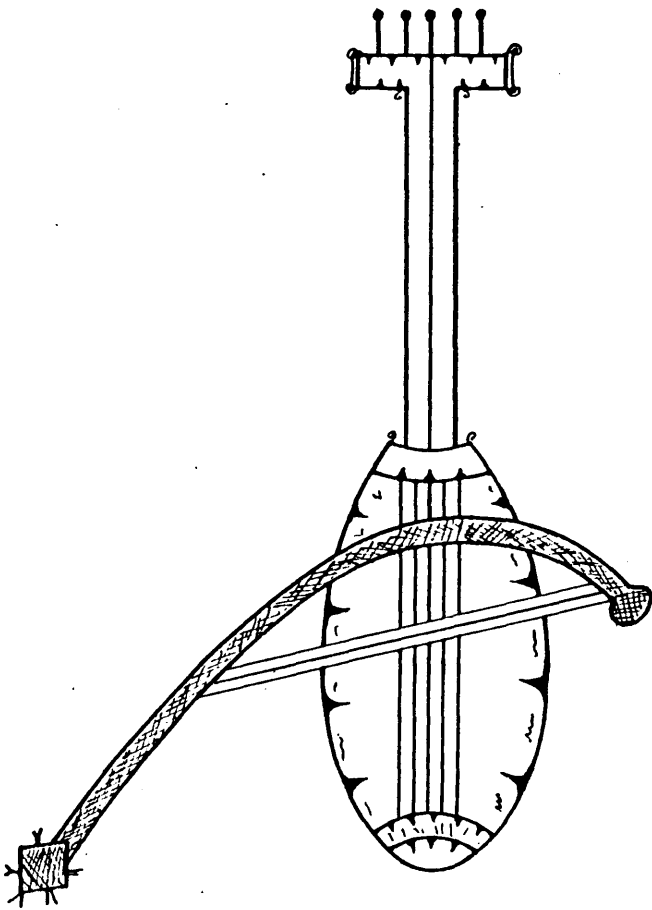
Miniatura de un manuscrito catalán del Mu
seo Diocesano de Barcelona (año 1100). To
mado de H. NICKEL, op. cit. lám. 33.

75



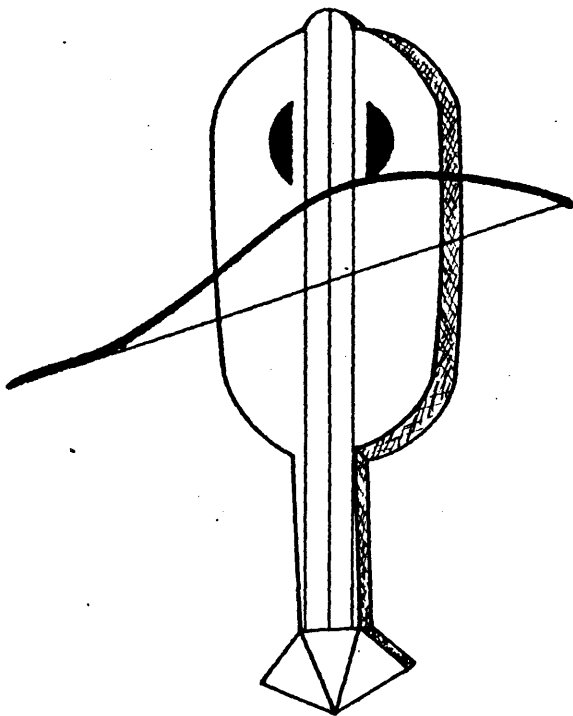
FIDULA-LAUD

Folio 86 del Beato de Sto. Domingo de Si
los (iluminado entre 1073 y 1093). Museo
Británico (add. 11695). Tomado de J.PIJOAN
Summa Artis, VIII, op. cit. fig. 789.



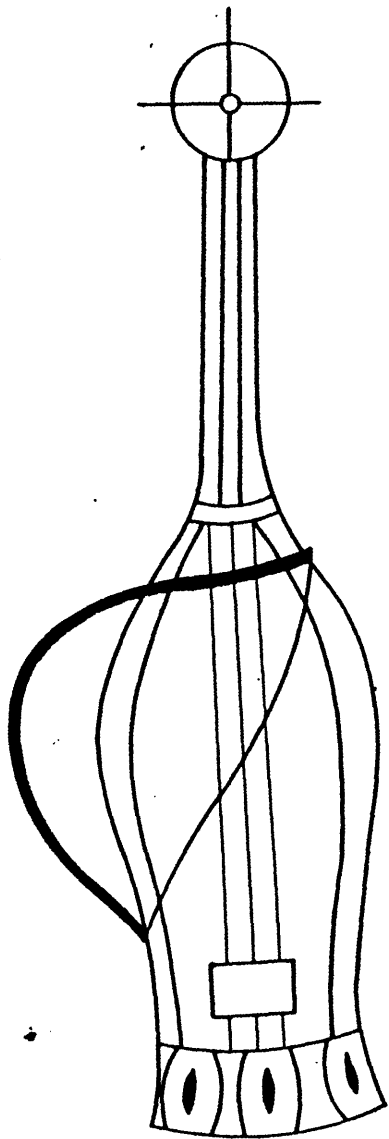
FIDULA

Archivolta del pórtico de la iglesia de
Miñón (Burgos). S.XII. I.V.



FIDULA

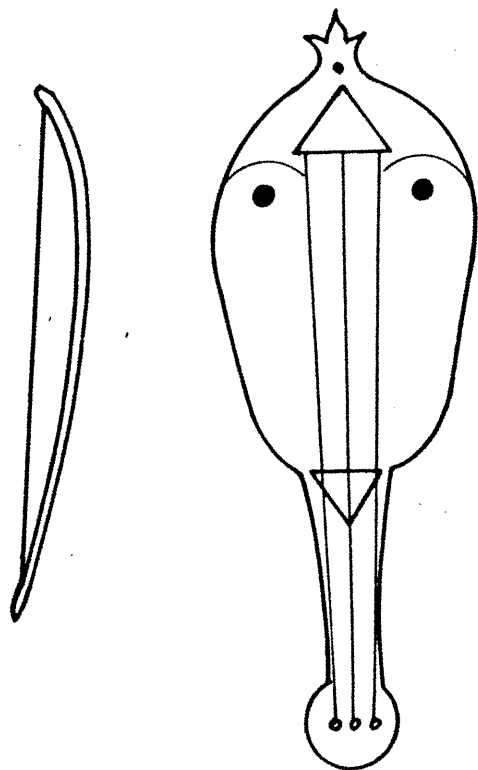
Folio 127 del Beato mozárabe de la Biblioteca Nacional, vit. 14-I (olim Hh 58)
S. X. Madrid. Tomado de R. MENENDEZ PIDAL
op. cit. pág. 314.



FIDULA OVAL

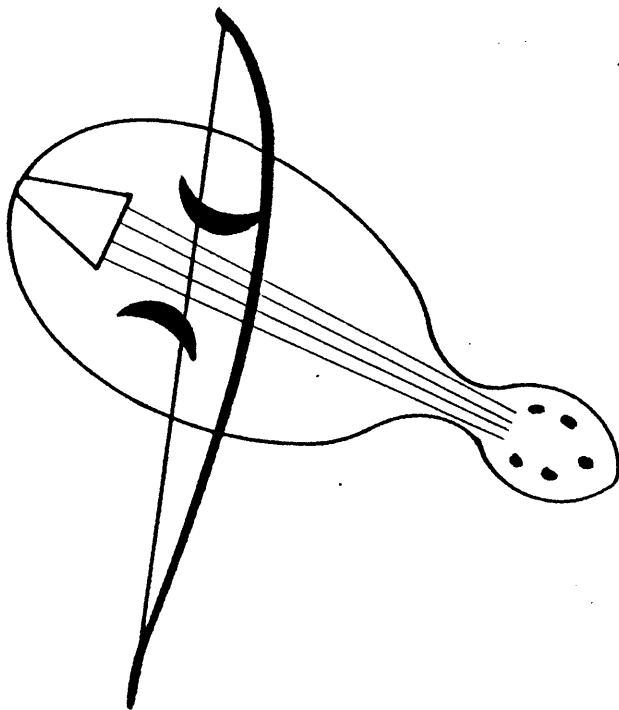
Folio 7 v. del manuscrito latino 11550 de la Biblioteca Nacional de París. Procede de Cataluña (año 1070). Tomado de C. SACHS, op. cit. lám. 15.

79.



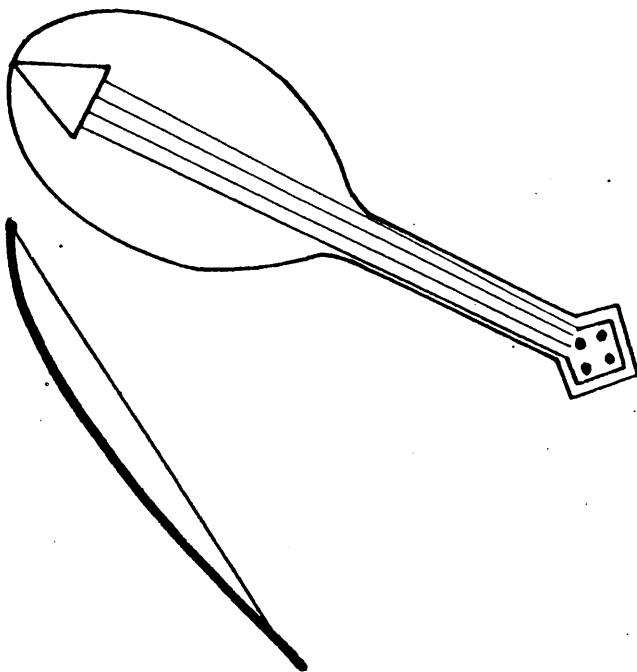
FIDULA OVAL

Capitel del claustro del Monasterio de
Sta. María de l'Estany (Barcelona).
S.XII. Tomado de H. ANGLES, op. cit.
pág. 94.



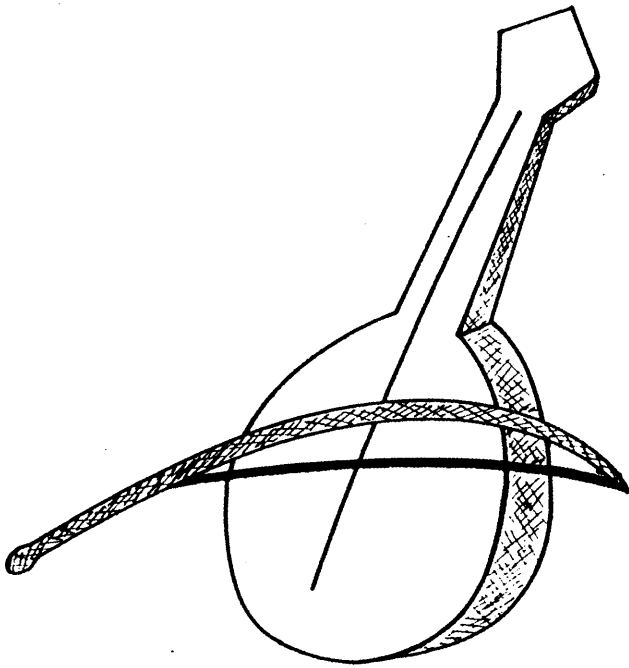
FIDULA OVAL

Capitel del claustro superior de Sto.
Domingo de Silos (Burgos). S.XII. I.V.



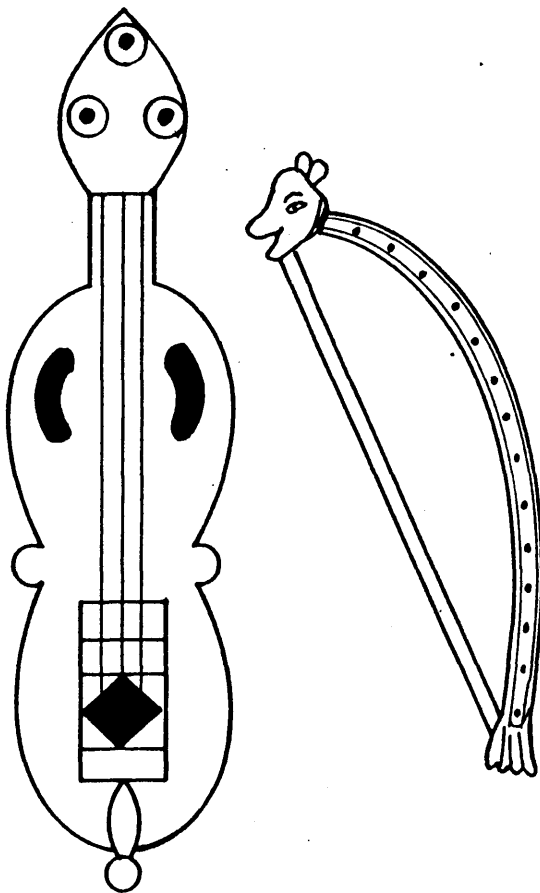
FIDULA CIRCULAR

Capitel del porche meridional de la Catedral de Jaca (Huesca). S.XII. I.V.



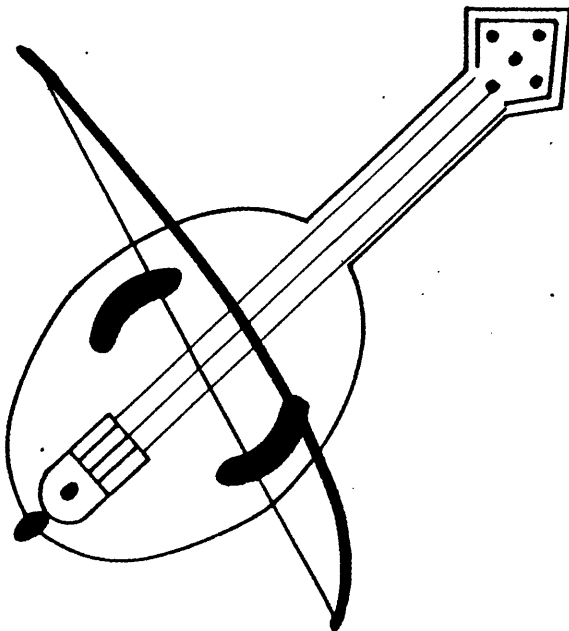
FIDULA EN FORMA DE 8

Inicial de los Salmos de David. Breviario leonés de 1187. Colegiata de S. Isidoro de León. I.V.



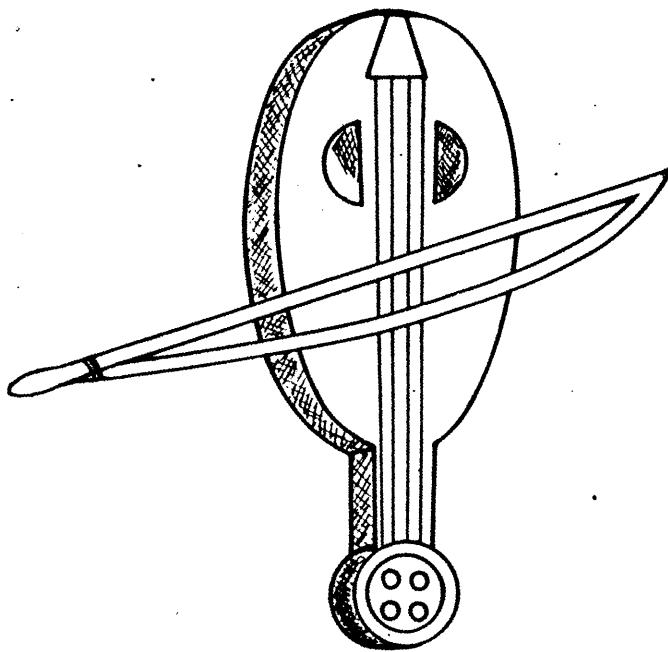
FIDULA OVAL

Inicial de los Salmos de David. Breviario leonés de 1187. Colegiata de S. Isidoro de León. I.V.



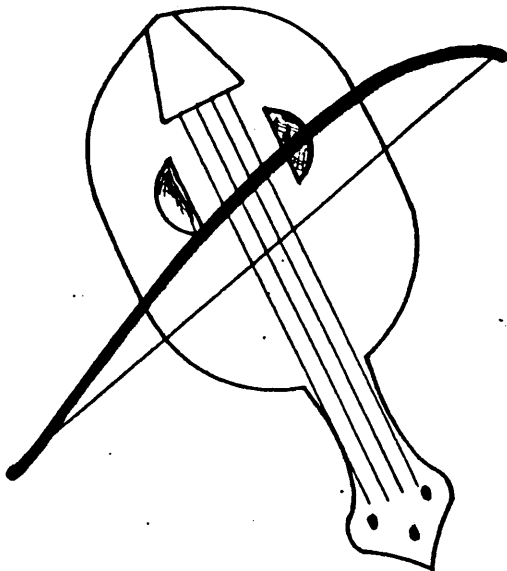
FIDULA OVAL

Archivolta de la puerta de la iglesia de
Sta. María la Real de Sangüesa (Navarra)
S. XII. I.V.



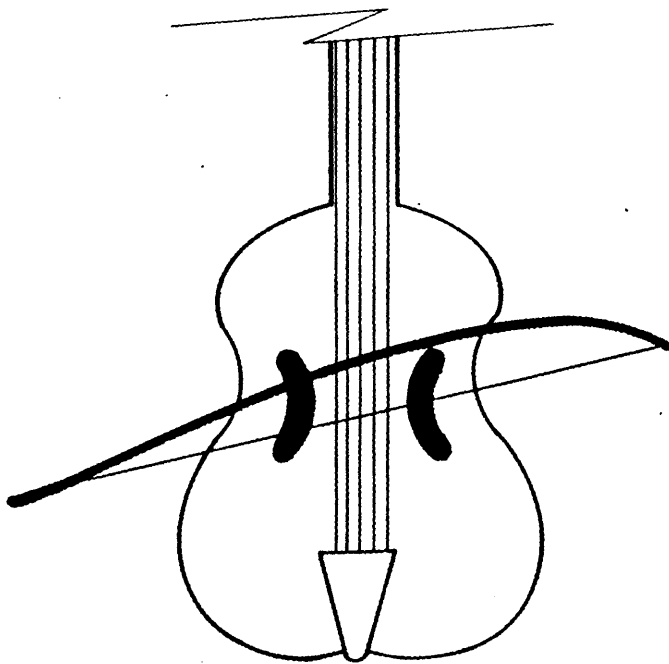
FIDULA DE COSTADOS RECTOS

Archivolta de la puerta occidental (año 1260)
de la Colegiata de Sta. María la Mayor de To
ro (Zamora). Tomado de H. NICKEL, op. cit.
lám. 96.



FIDULA ENTAILADA

Archivolta de la portada septentrional de
la Colegiata de Sta. María la Mayor de To
ro (Zamora). S.XII. I.V.

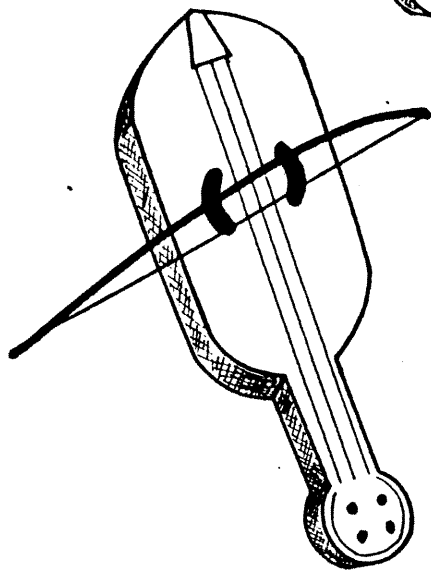
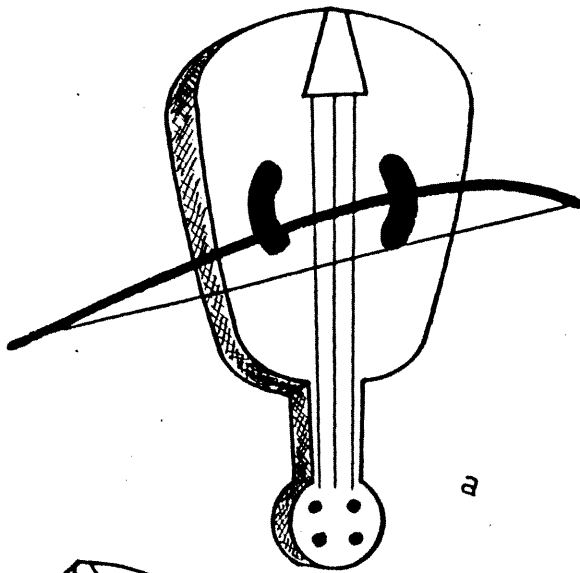


FIDULA OVAL

- a. Archivolta de la Puerta de los Apóstoles de la Catedral de Avila. S.XIII. I.V.

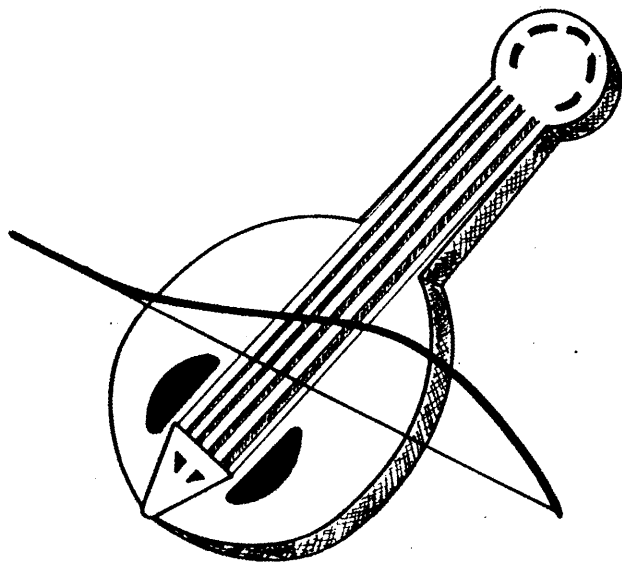
FIDULA DE COSTADOS RECTOS

- b. Archivolta de la Puerta de los Apóstoles de la Catedral de Avila. S.XIII. I.V.



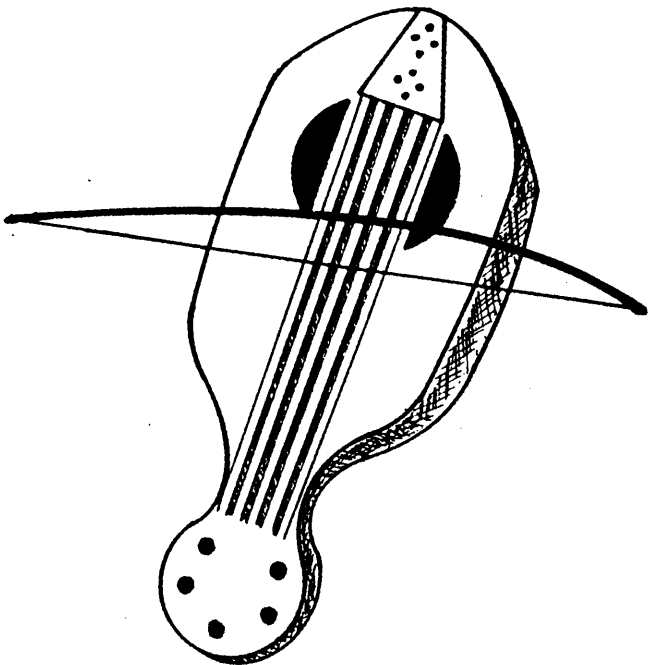
FIDULÁ CIRCULAR

Archivolta de la Puerta del Sarmental.
Catedral de Burgos. S.XIII. I. V.



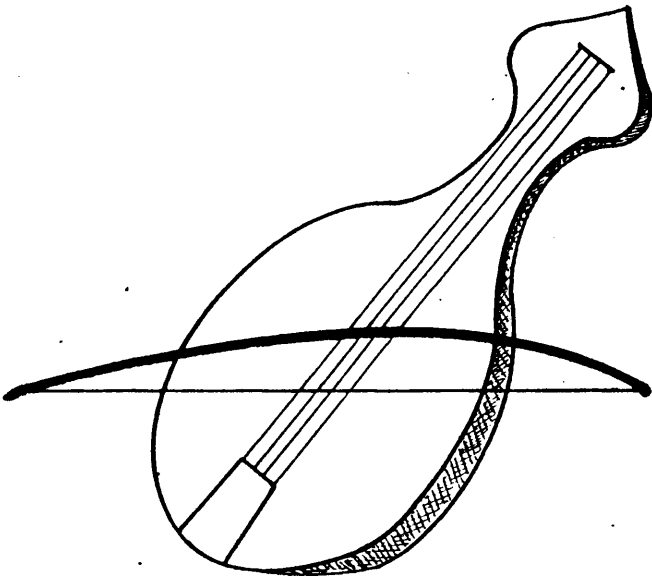
FIDULA DE COSTADOS RECTOS

Archivolta de la Puerta del Sarmental. Ca
tedral de Burgos. S.XIII. I.V.



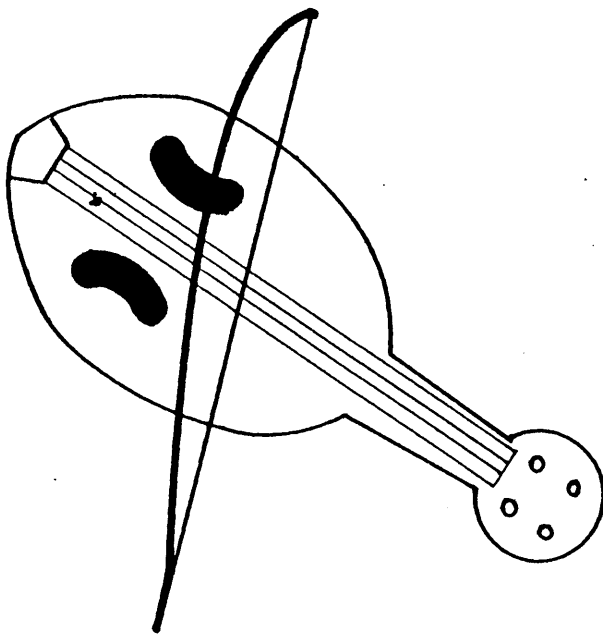
FIDULA OVAL

Archivolta de la portada de la iglesia
de Sasamón (Burgos). S.XIII. I.V.



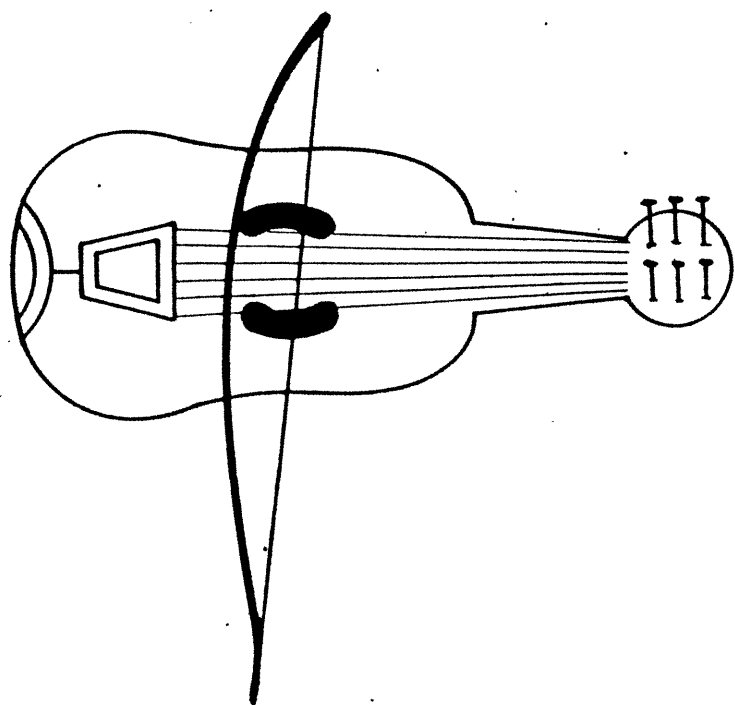
FIDULA OVAL

Archivolta de la portada de la iglesia
de Sasamón (Burgos). S.XIII. I.V.



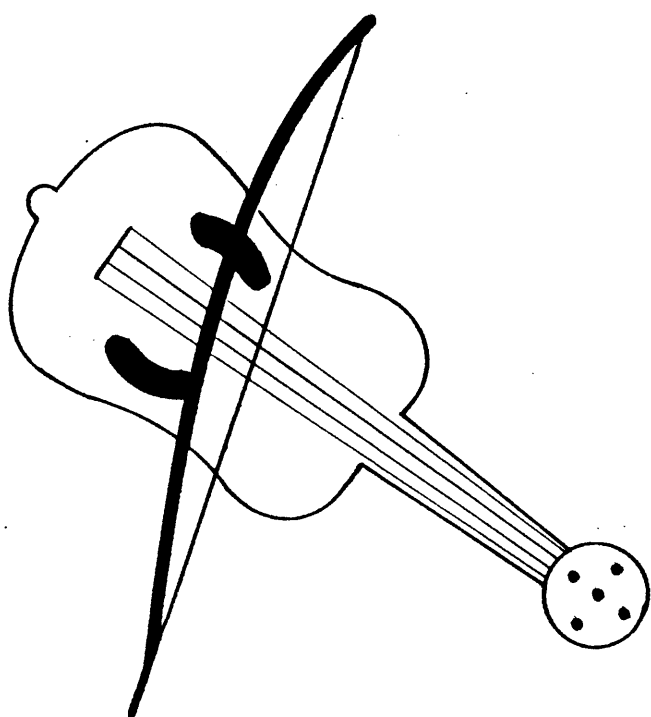
FIDULA LIGERAMENTE ENTALLADA

Inicial de una Biblia gótica. S.XIII. Cathedral de Gerona. I.V.



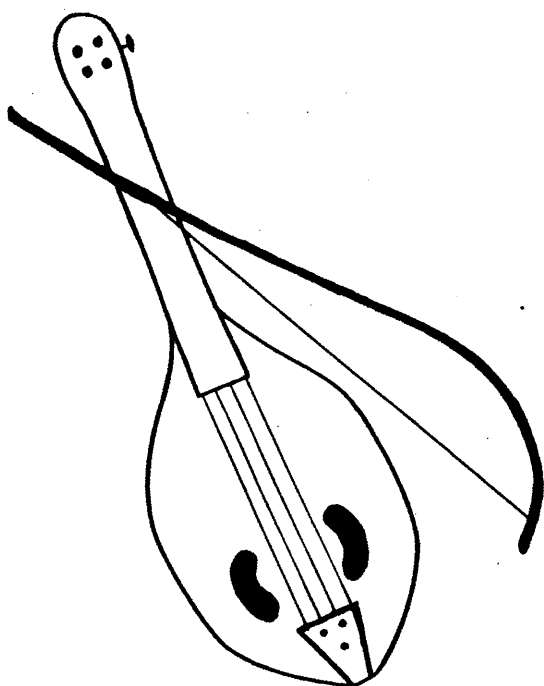
FIDULA ENTALLADA

Miniatura del Breviario de Amor de Matfré
de Armengaud. S.XIII.I.V.



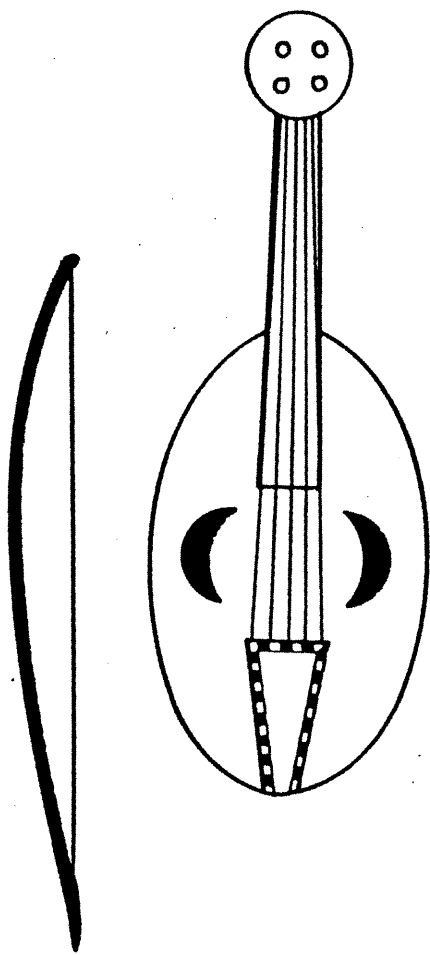
FIDULA OVAL

Folio 31 v. del "Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas" de Alfonso X el Sabio. Códice T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, op. cit., pág. 371.



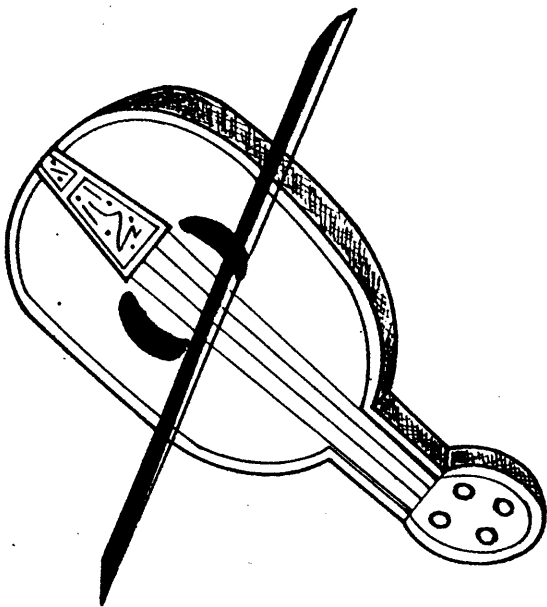
FIDULA OVAL

"Cantigas de Santa María" de Alfonso X el Sabio. Miniatura de la cantiga I. Códice b I 2 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. (fol. 29 v.). Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, op. cit., pág. 367.



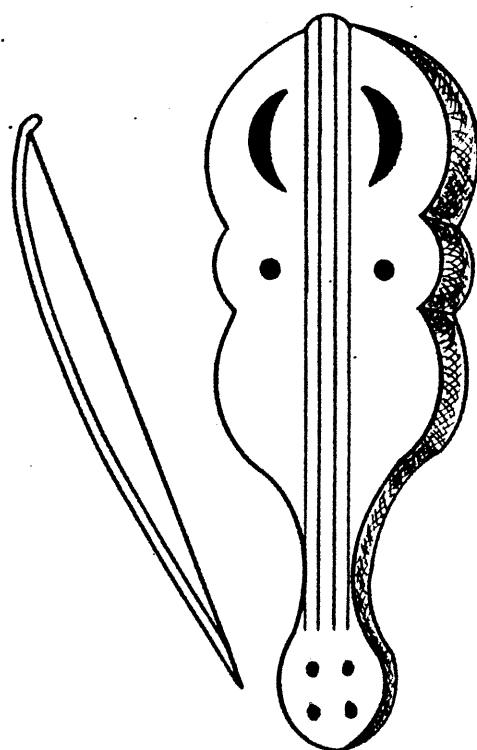
FIDULA DE COSTADOS RECTOS

Ménsula de la Catedral de Tarragona. S.XIII.
Tomado de J. PIJOAN, Summa Artis XI, op. cit.
pág. 546, fig. 884.



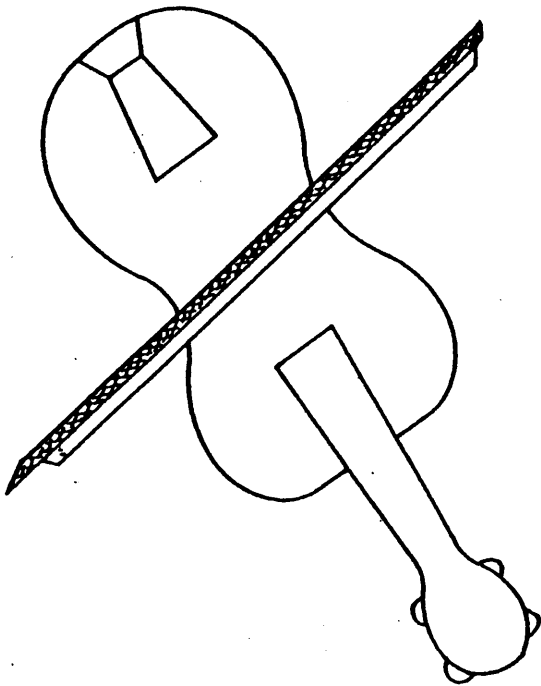
FIDULA EN FORMA DE 8

Archivolta de la puerta occidental (S.XIII)
de la Colegiata de Santa María la Mayor de
Toro (Zamora). I.V.



FIDULA ENTALLADA

Miniatura del Cancionero de Ajuda. S.XIV.
Portugal. Tomado de R. MENENDEZ PIDAL,
op. cit., pág. 46.



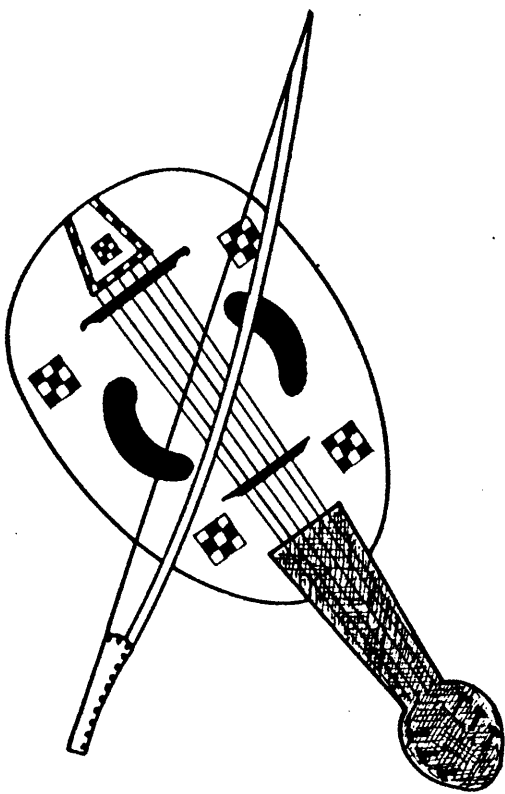
FIDULA-LAUD

"La Virgen con el Niño". Tabla central
de un retablo de Jaime Serra. S:XIV.

Museo de Arte de Cataluña. Barcelona.

Tomado de J. M. LAMAÑA, Los instrumen-
tos musicales en la España medieval,

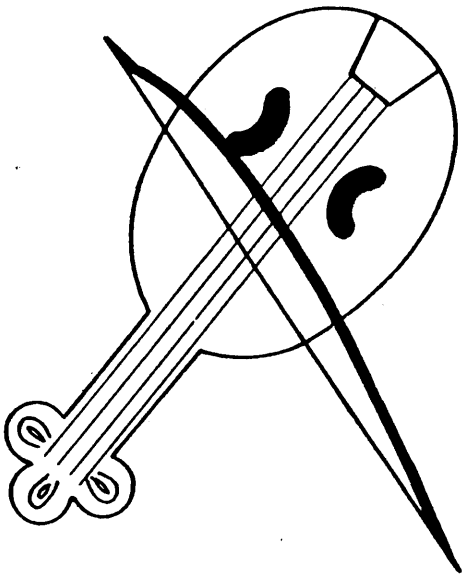
"Miscellanea Barcinonensia", XXXV, Bar
celona 1973, fig. 10.



· VIHUELA DE ARCO OVAL

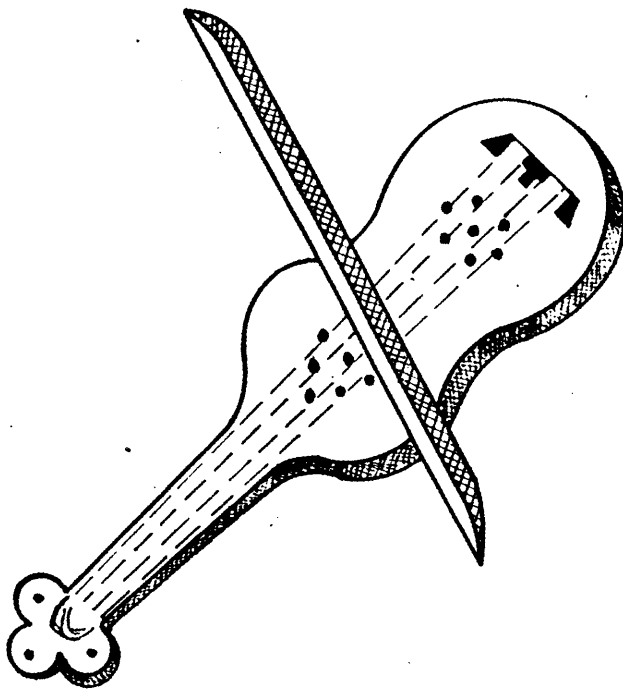
Baldaqino de la Catedral de Gerona. S.XIV.

Tomado de H.ANGLES, op. cit., pág. 95.



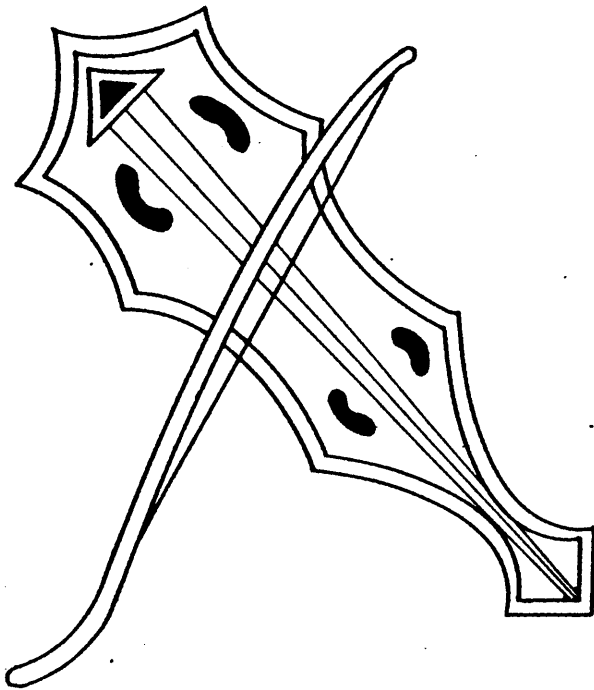
VIHUELA DE ARCO ENTALLADA

"La Virgen con el Niño". Tabla del "Retablo de S. Millán". S.XIV. Museo Provincial de Logroño. Procede del Monasterio de S. Millán de Suso. I.V.



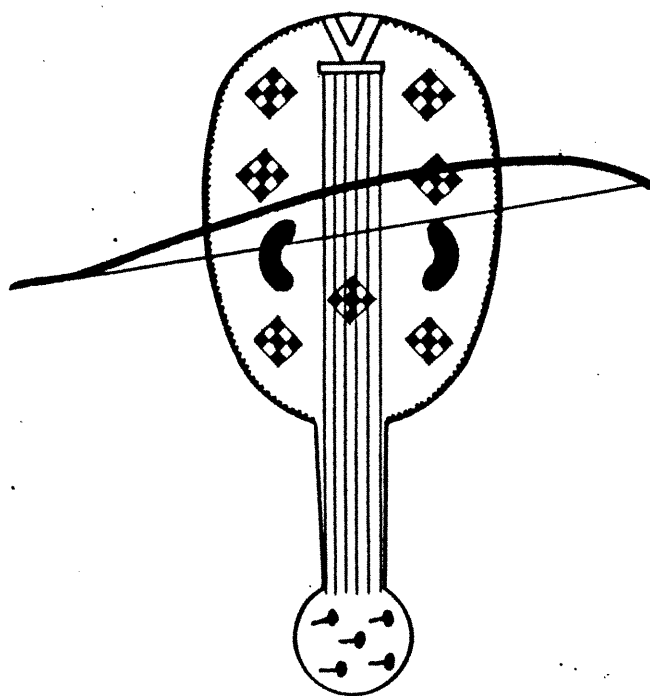
VIHUELA DE ARCO

Folio 186 v. de las "Institutiones Justiniani". Códice V I 1 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. I.V.



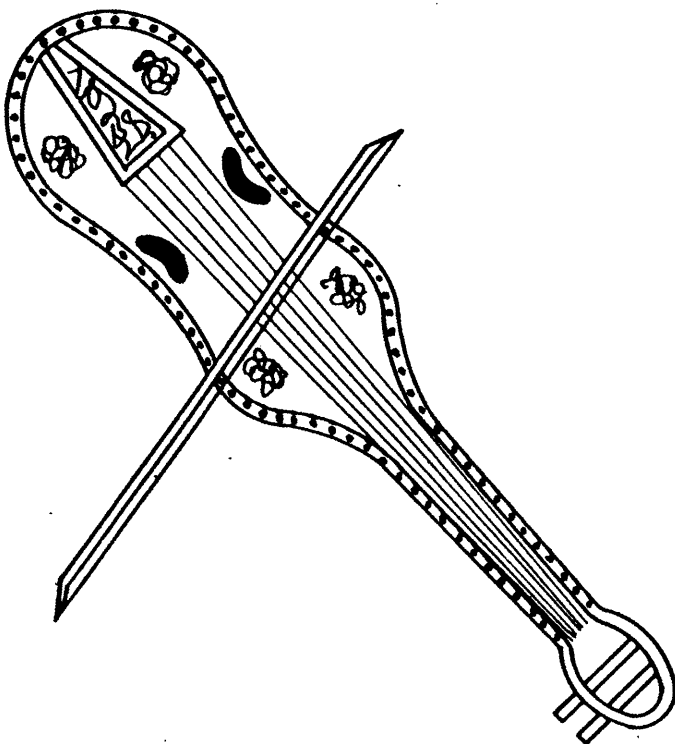
VINUELA DE ARCO

"La Coronación de la Virgen". Pintura sobre tabla de Juan Daurer. S.XIV. Museo de Palma de Mallorca. Procede de la Almudayna. I.V.



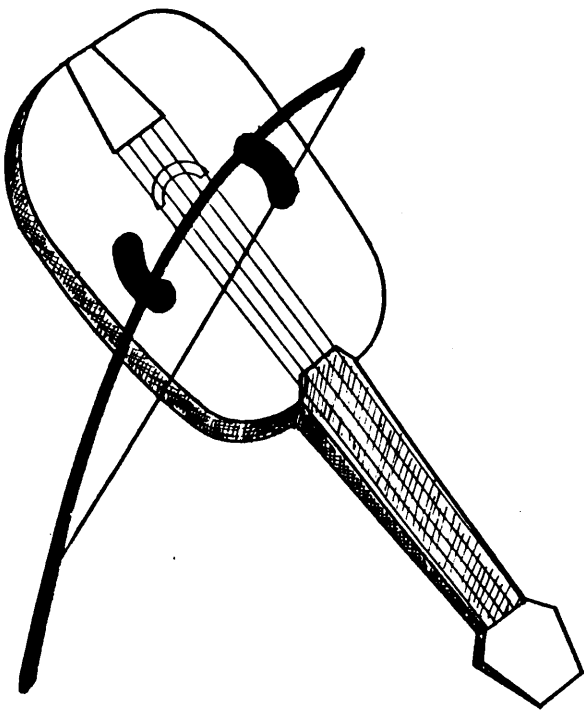
VIHUELA DE ARCO ENTALLADA

**Ménsula del sepulcro de Vall-Llebre.
Monasterio de Poblet (Tarragona). S.XIV.
Tomado de J. SUBIRA, op. cit., pág.209.**



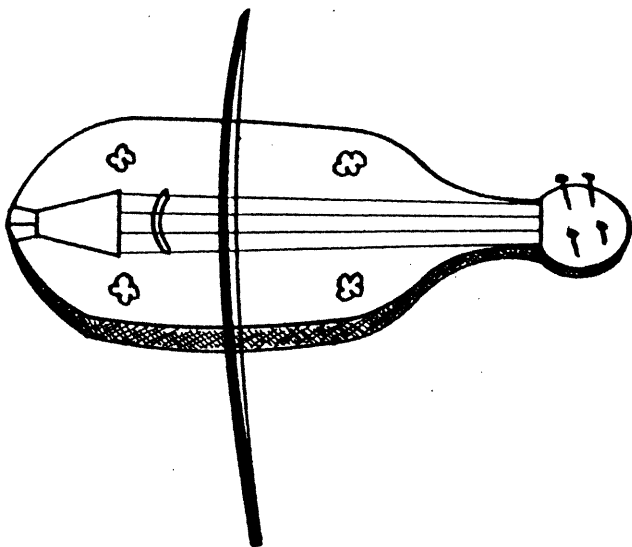
VIHUELA DE ARCO DE COSTADOS RECTOS

"La Virgen de los Angeles". Pintura sobre tabla de la escuela del maestro de la Pentecostés de Cardona. S.XIV. Colección Perriollat. París. I.V.



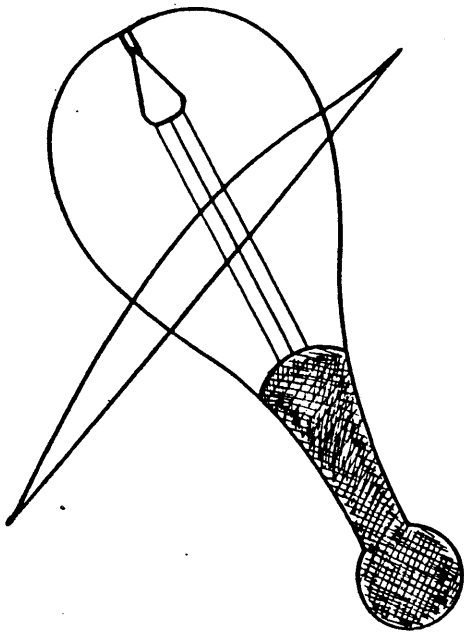
VINUELA DE ARCO DE COSTADOS RECTOS

Inicial de un manuscrito catalán del
S.XIV. Museo Británico (add. 152). To-
mado de J. PIJOAN, Summa Artis, XI, op.
cit., pág. 593 y fig. 942.



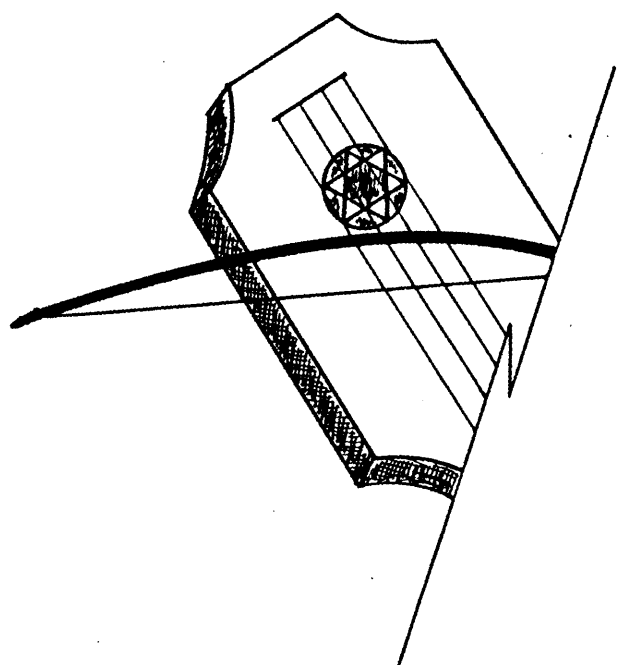
"LYRA" BIZANTINA

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre
tabla del maestro de Montesión. S.XV.
Colección Mateu. Barcelona. I.V.



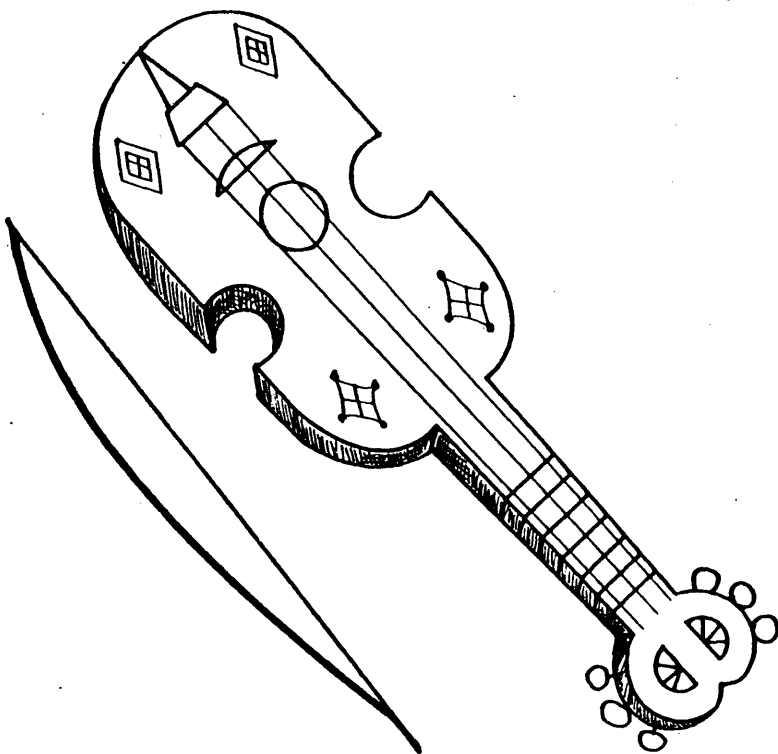
VIHUELA DE ARCO DE COSTADOS RECTOS

"La Virgen con ángeles músicos". Pintura sobre tabla del maestro de Fonollosa. S.XV. Colección Muntadas. Badalona (Barcelona). I.V.



VIHUELA DE ARCO

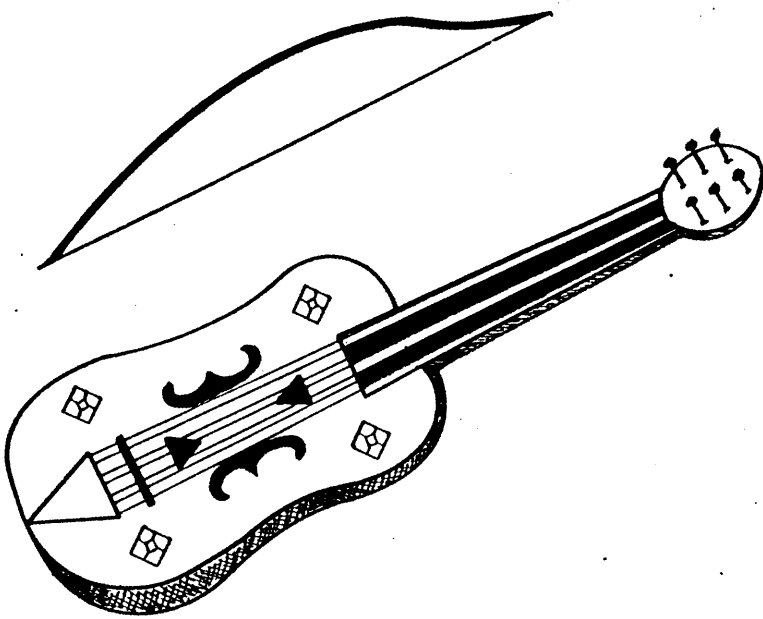
"Santa Agueda". Pintura sobre tabla del
maestro de Osma. S.XV. Museo de Arte de
Cataluña. Barcelona. I.V.



VIHUELA DE ARCO ENTALLADA

"Retablo de S. Millán" (año 1490). Igle
sia parroquial de S. Millán de los Bal-
bases (Burgos). I.V.



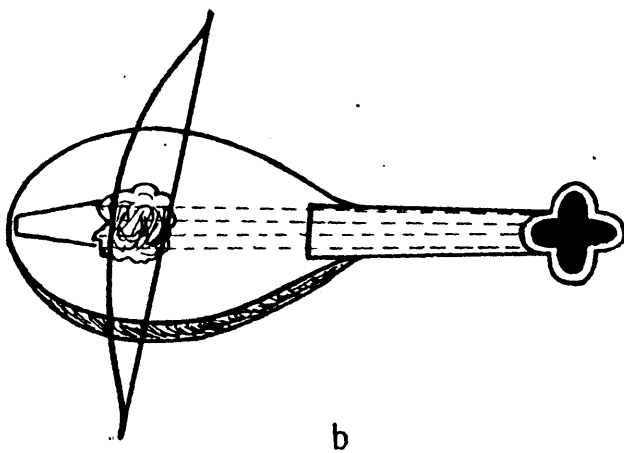
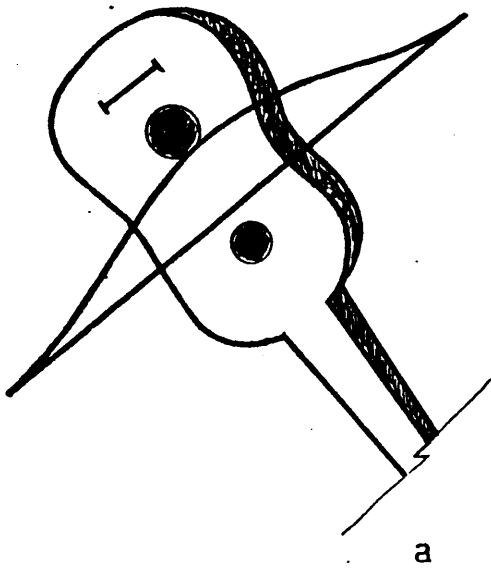


VIHUELA DE ARCO ENTALLADA

- a.. "La Resurrección". Miniatura de un
Pasionario de finales del S.XV.
Monasterio de Guadalupe (Cáceres).
I.V.

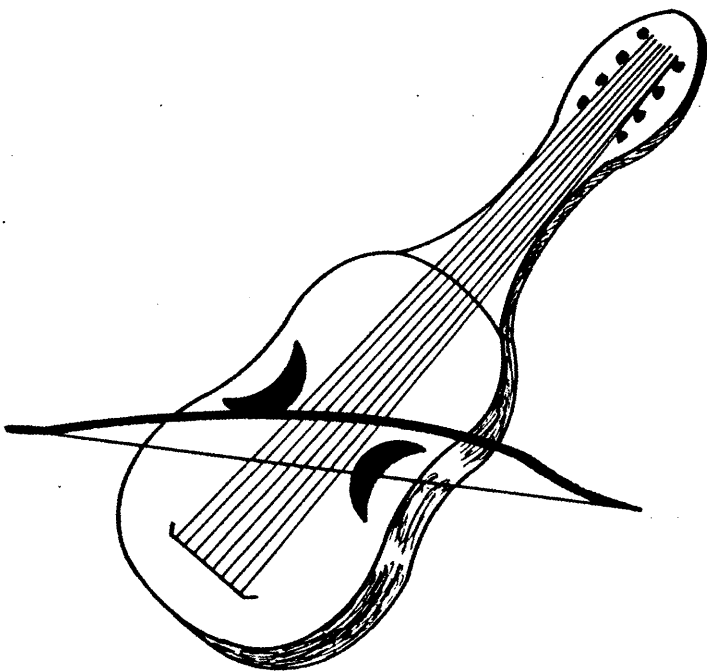
FIDULA-LAUD

- b. Orla de una página miniada de la Bi
blia de D. Gonzalo de Zúñiga. S.XV.
Catedral de Plasencia (Cáceres). I.V.



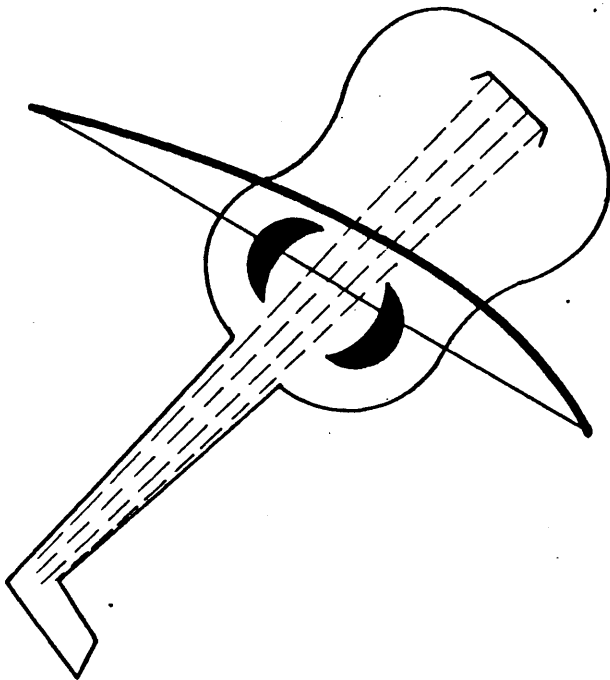
VIHUELA DE ARCO ENTALLADA

"El nacimiento de la Virgen". Miniatura del Libro de Horas de Isabel la Católica. S.XV. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. I.V.



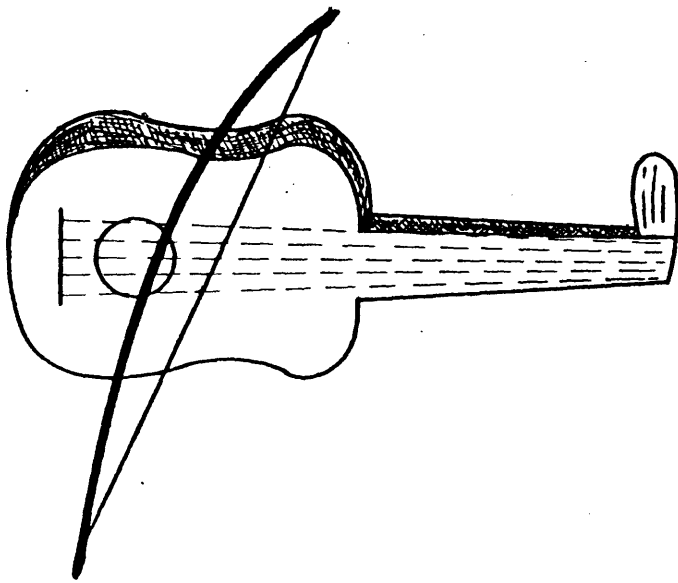
VINUELA DE ARCO ENTALLADA

Inicial de una página miniada de un ma
nuscrito del S.XV. Colección Amunátegui.
Madrid. I.V..



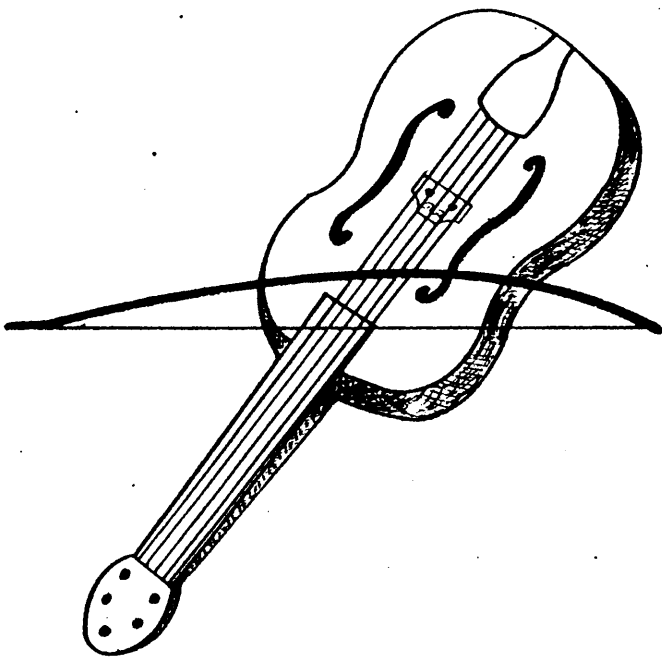
VIHUELA DE ARCO ENTALLADA

"La Trinidad". Miniatura del S.XV. Mu
seo Lázaro Galdiano (nº 11915). Madrid.
I.V.



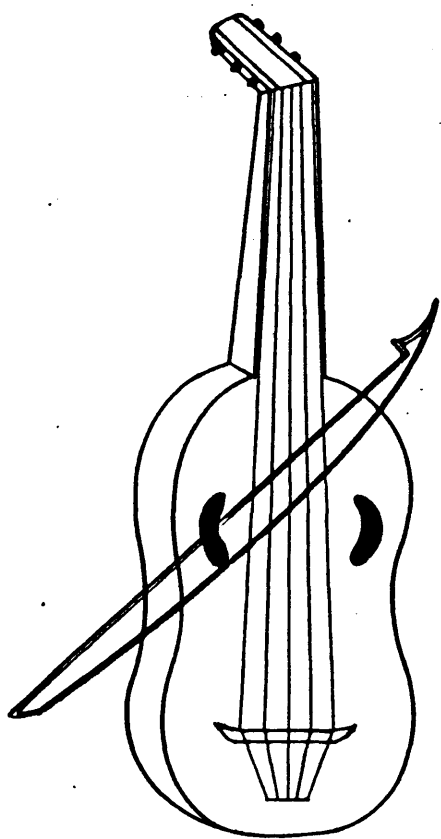
VINUELA DE ARCO ENTALLADA

"La Virgen con el Niño". Pintura anónima sobre tabla. S.XV. Colección Ruiz. Madrid. I.V.



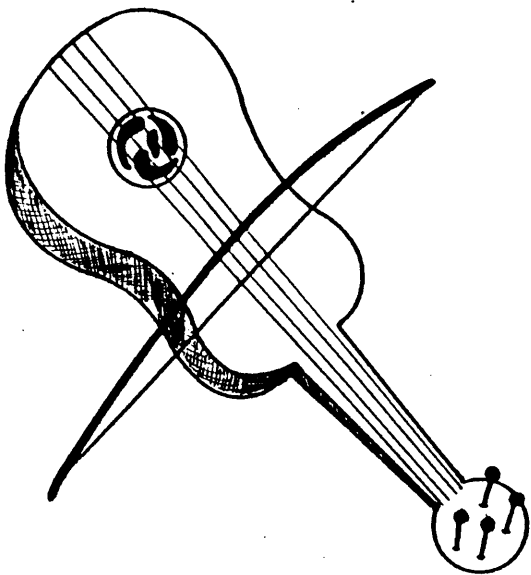
VIHUELA DE ARCO ENTALLADA

"La Virgen y el Niño". Calle central del
retablo gótico (S.XV) del Monasterio de
El Paular (Madrid) I.V.



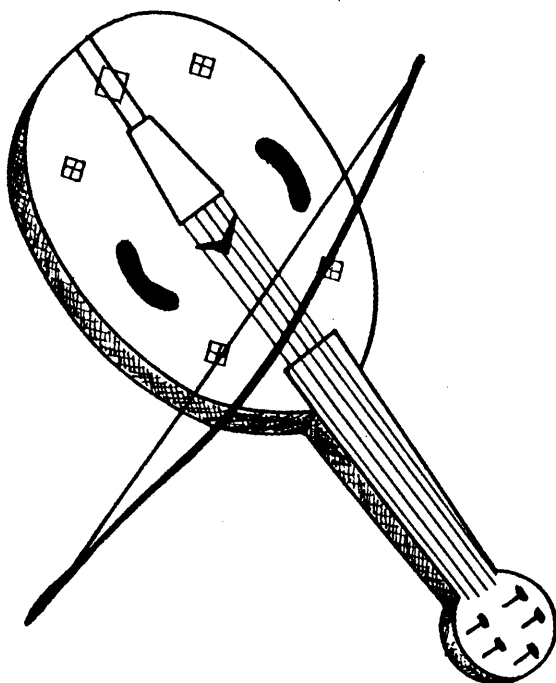
VIHUELA DE ARCO ENTALLADA

"La Coronación de la Virgen". Pintura anónima sobre tabla de principios del s.XV.
Catedral de Pamplona. I.V.



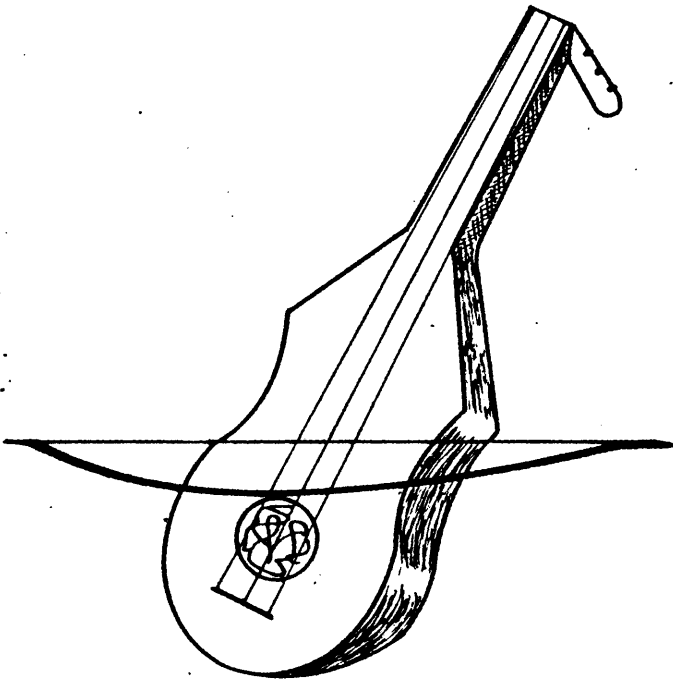
VIHUELA DE ARCO OVAL

"La Virgen y el Niño con ángeles músicos".
Tabla central del retablo de la iglesia de
Montesión del maestro de Montesión. S.XV.
Palma de Mallorca. I.V.



VIHUELA DE ARCO ENTALLADA

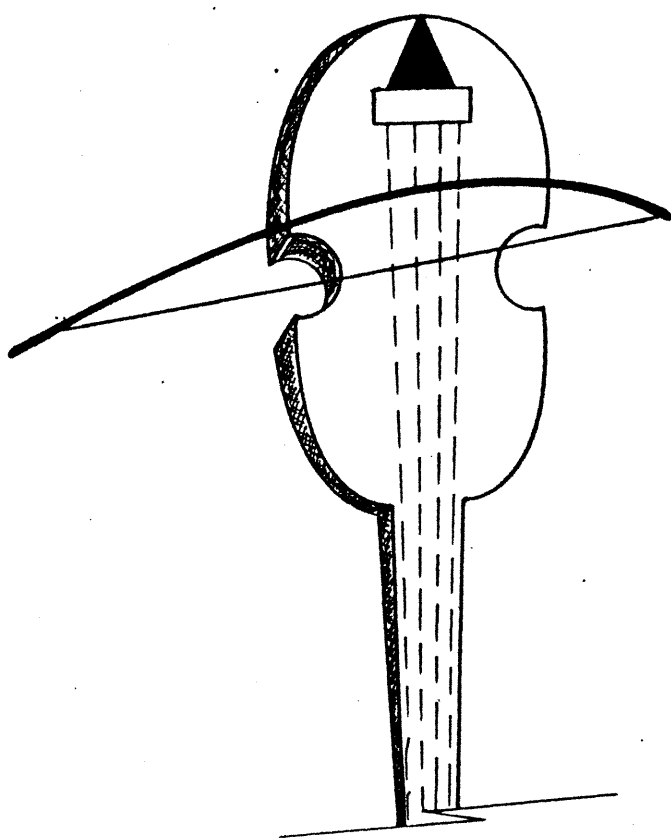
"Nuestra Señora de la Buena Muerte". Pintura sobre tabla de Rafael Moguer. S.XV. Museo de Palma de Mallorca. Tomado de G.LLOM PART, La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía, vol.II Ed.Ripoll, Palma de Mallorca 1977, lám.93



VINUELA DE ARAGO

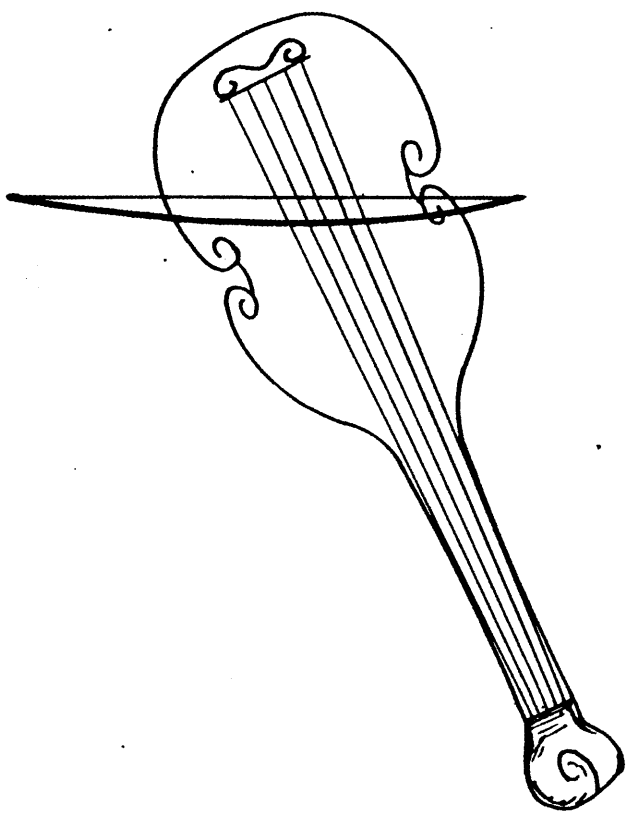
Relato de una peregrinación a la catedral General
 de Segovia. Segovia de Seferóni-
pág. y las Férias de Pascua. S.XV. Catedral
 de Burgo de Osma (Soria) I.V.

121



VIHUELA DE ARCO,

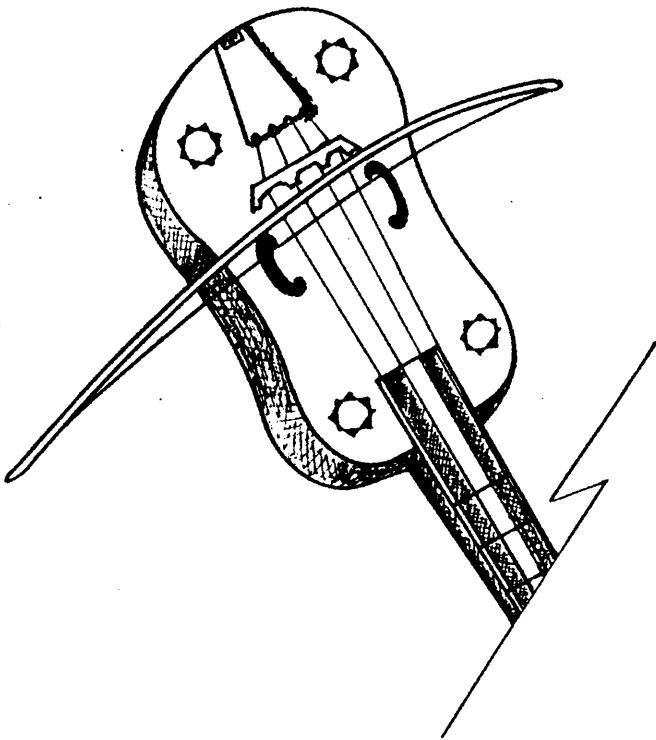
Facistol del coro de la Catedral de Toledo. S.XV. Tomado de J.SUBIRA, op. cit.
pág. 102



VIHUELA DE ARCO ENTALLADA

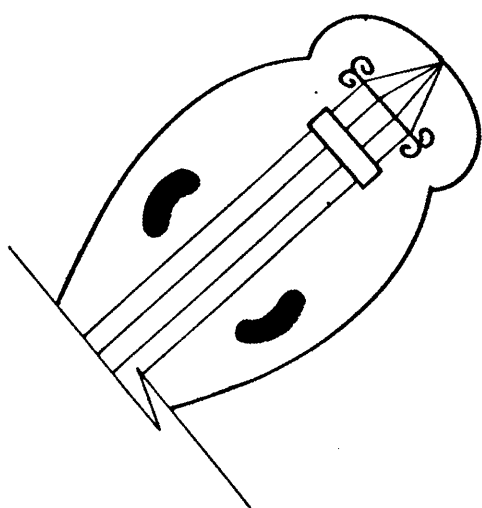
"La Virgen de la Gracia". Pintura sobre tabla de Paolo di Sancto Leocadio. S.XV. Iglesia parroquial de Enguera (Valencia). Tomado del Catálogo de la Exposición "El siglo XV valenciano", Palacio de Cristal, Madrid: 1973, lám. 68

123.



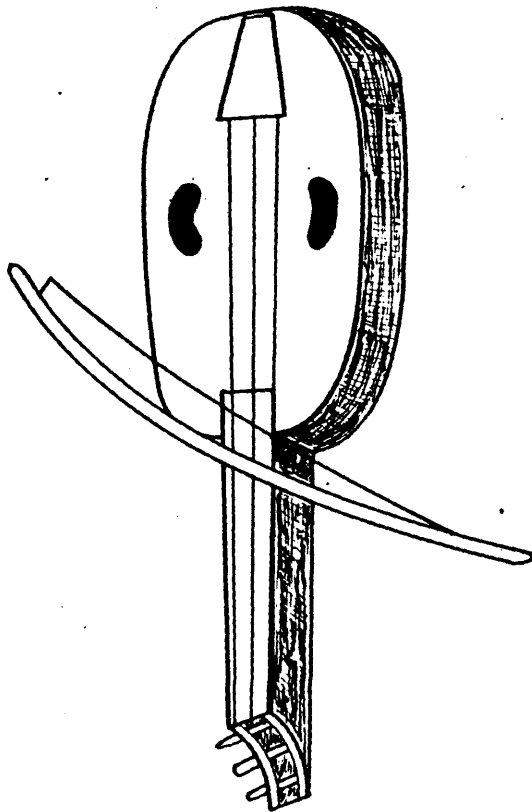
VIHUELA DE ARCO

"La Virgen con el Niño y ángeles mú
sicos". Tímpano de la Portada de los
Apóstoles. S.XV. Catedral de Valencia.
I.V.



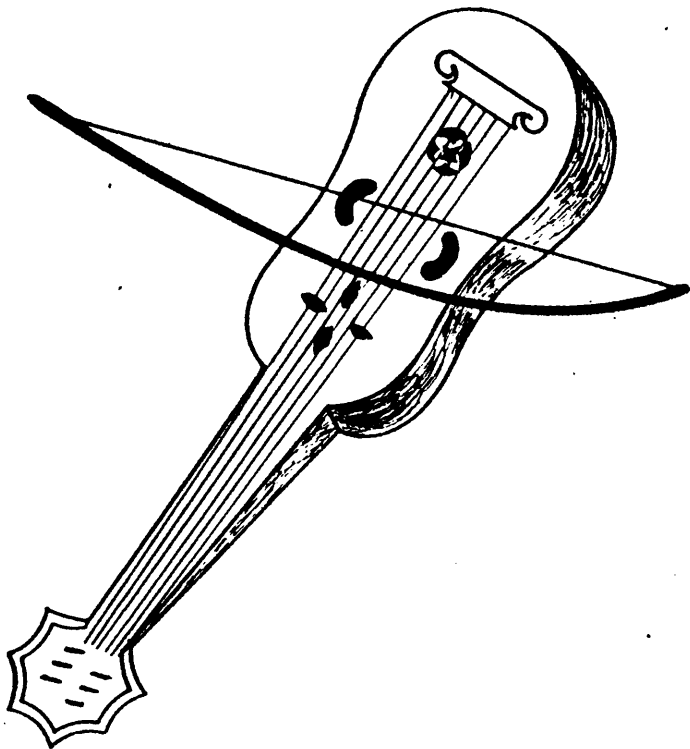
VIHUELA DE ARCO DE COSTADOS RECTOS

"S. Martín enfermo". Predela del "Retablo de S. Martín" de Martín Bernat. S.XV. Collegiata de Daroca (Zaragoza). I.V.



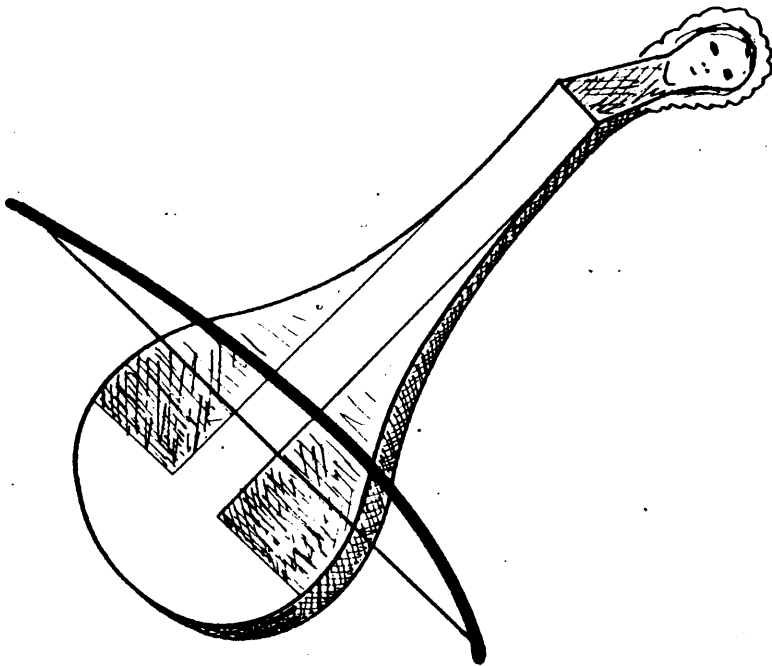
VIHUELA DE ARCO ENTALLADA

"Salomé bailando ante Herodes". Pintu
ra sobre tabla del maestro de Quiteria.
S.XV. Museo Metropolitano de Nueva York.
I.V.



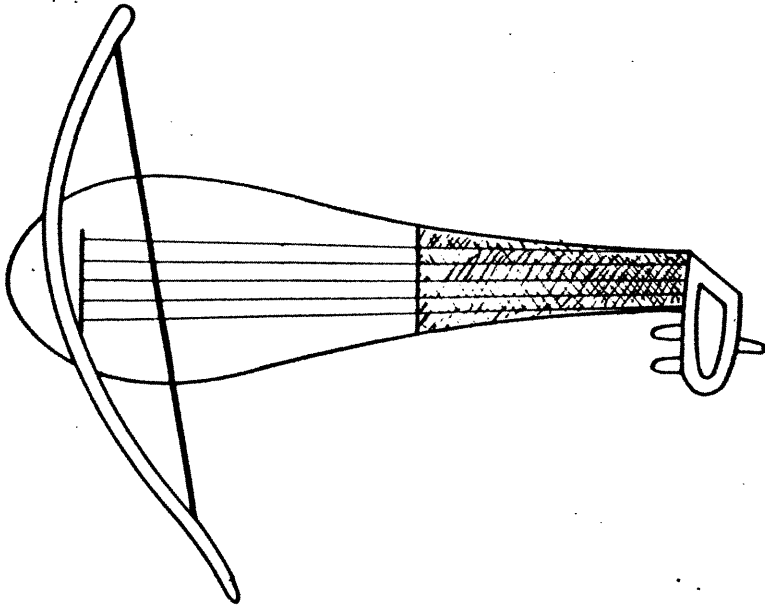
RABEL

"La Coronación de la Virgen". Fachada interior de la puerta de Sta. Catalina. S.XIII. Catedral de Toledo. Tomado de A. DURAN SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, Escultura gótica, "Ars Hispaniae", VIII, Ed. Plus Ultra, Madrid 1956, fig. 90.



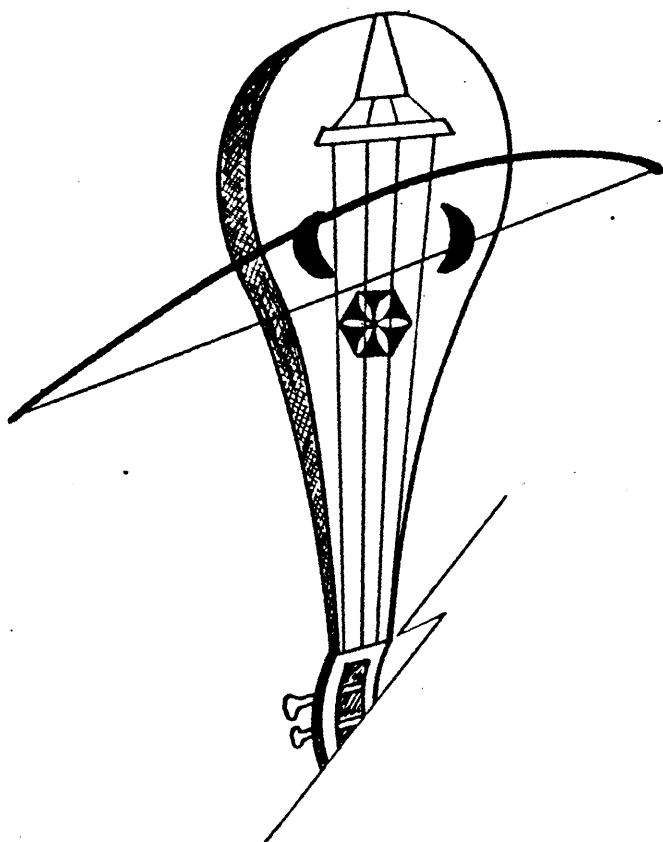
RABEL.

Pinturas murales del ábside de la igle
sia de S. Miguel de Daroca (Zaragoza).
S.XIII. I.V. :



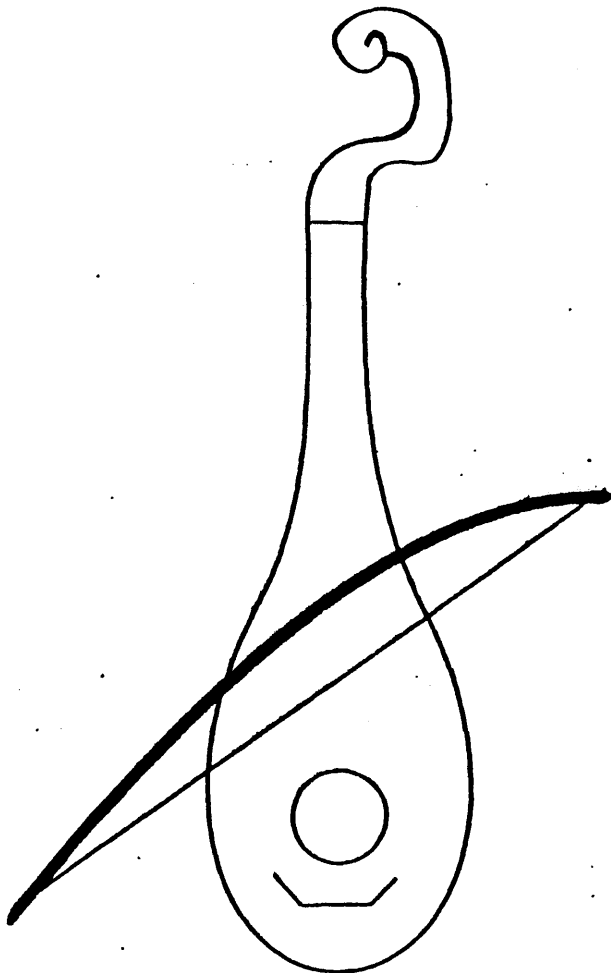
RABEL

"La Coronación de la Virgen". Pintura mural de Ferrer Bassa (año 1346). Capilla de S. Miguel del Monasterio de Pedralbes (Barcelona). I.V.



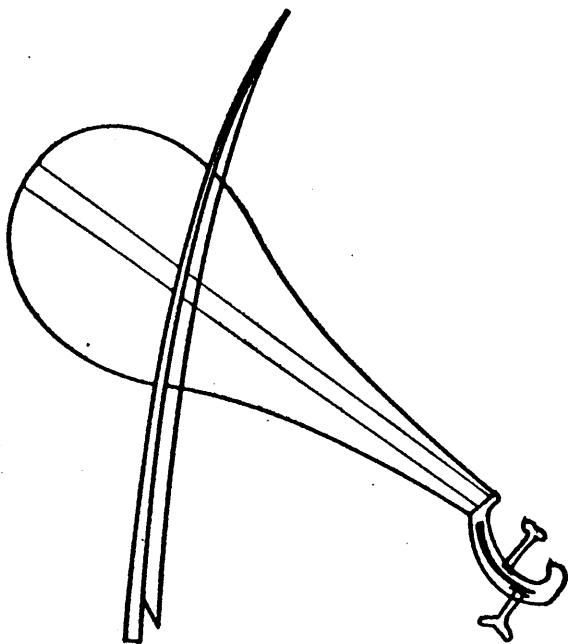
RABEL

"Los siete días de la Creación". Tabla
CIII de la Historia Eclesiástica de Pe
dro Comestor. S.XIV. Biblioteca Nacio-
nal de Madrid (ms. R 199). I.V.



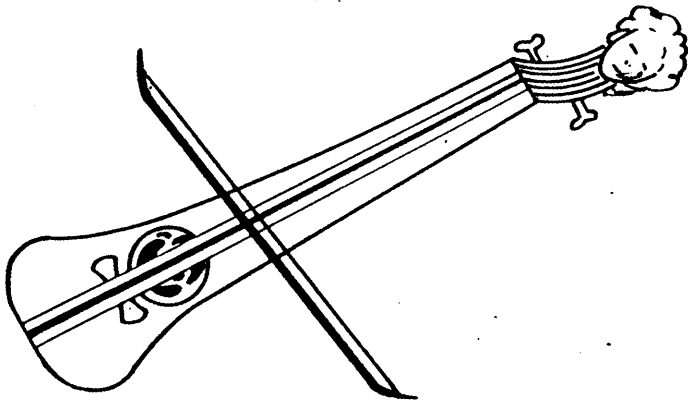
RABEL

Escudos heráldicos y músicos. Banda inferior de las pinturas murales del refectorio de la Catedral de Pamplona, de Juan Oliver (año 1330). Actualmente en el Museo Provincial de Pamplona. Tomado de M. C. LACARRA DUCAY, Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra, Diputación Foral de Navarra. Institución "Príncipe de Viana", Pamplona 1974, lám. 13.



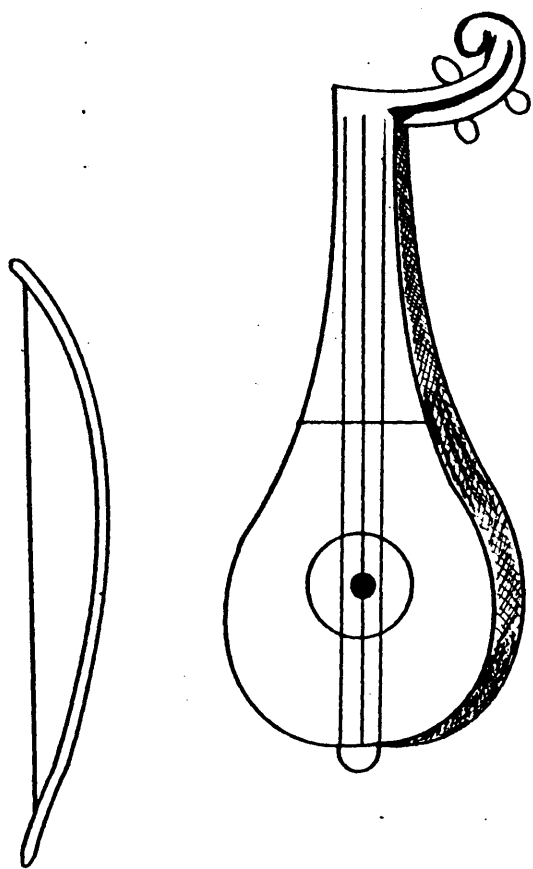
RABEL

Figuras de los pináculos en piedra po
licromada del muro que cierra la capil
la mayor de la Catedral de Toledo.
S.XIV. I.V.



RABEL

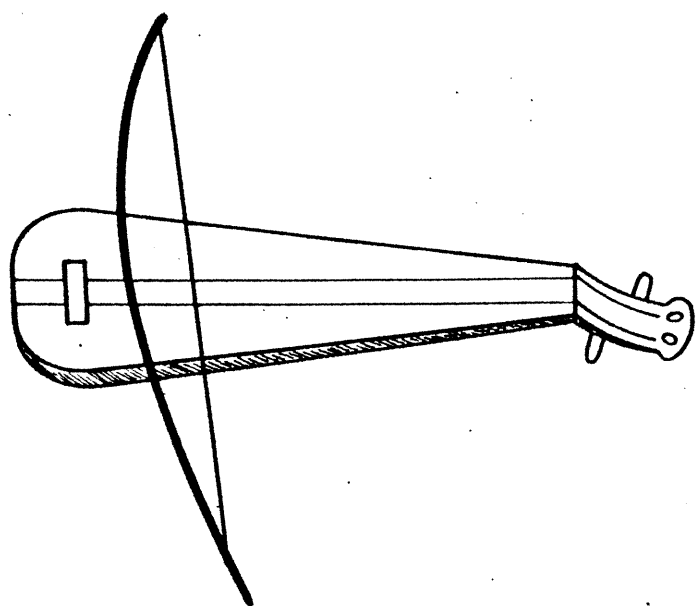
Folio 141 del "Romant de la Rose" de
Guillaume de Lorris. Códice en perga-
mino miniado del S.XV. Biblioteca de la
Universidad de Valencia.I.V.



RABEL

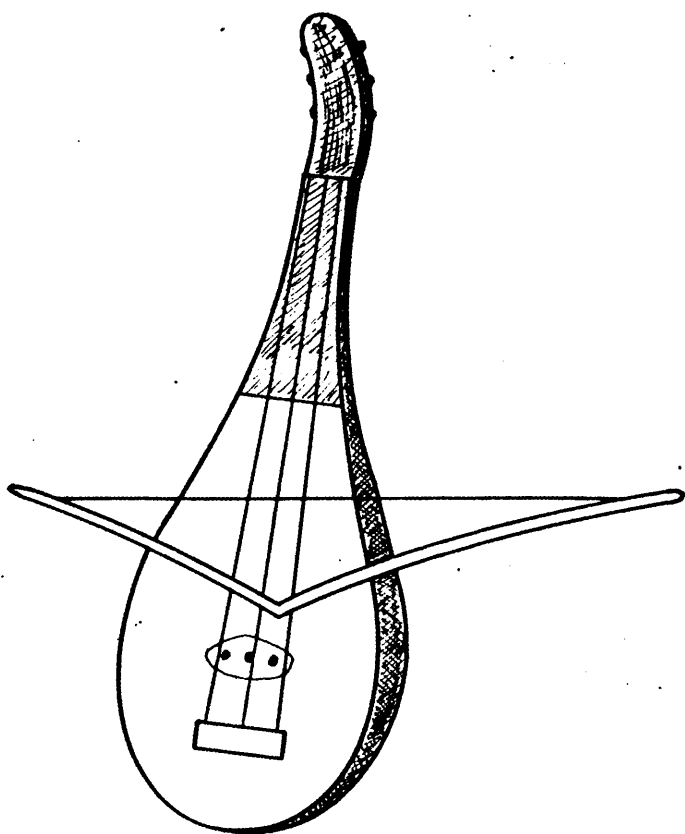
Friso de un ventanal sobre el claustro del palacio del rey Martín (año 1400), de François de Salau. Poblet (Tarragona). Tomado de J. PIJOAN, Summa Artis, XI, op. cit. fig. 881, pág. 535.

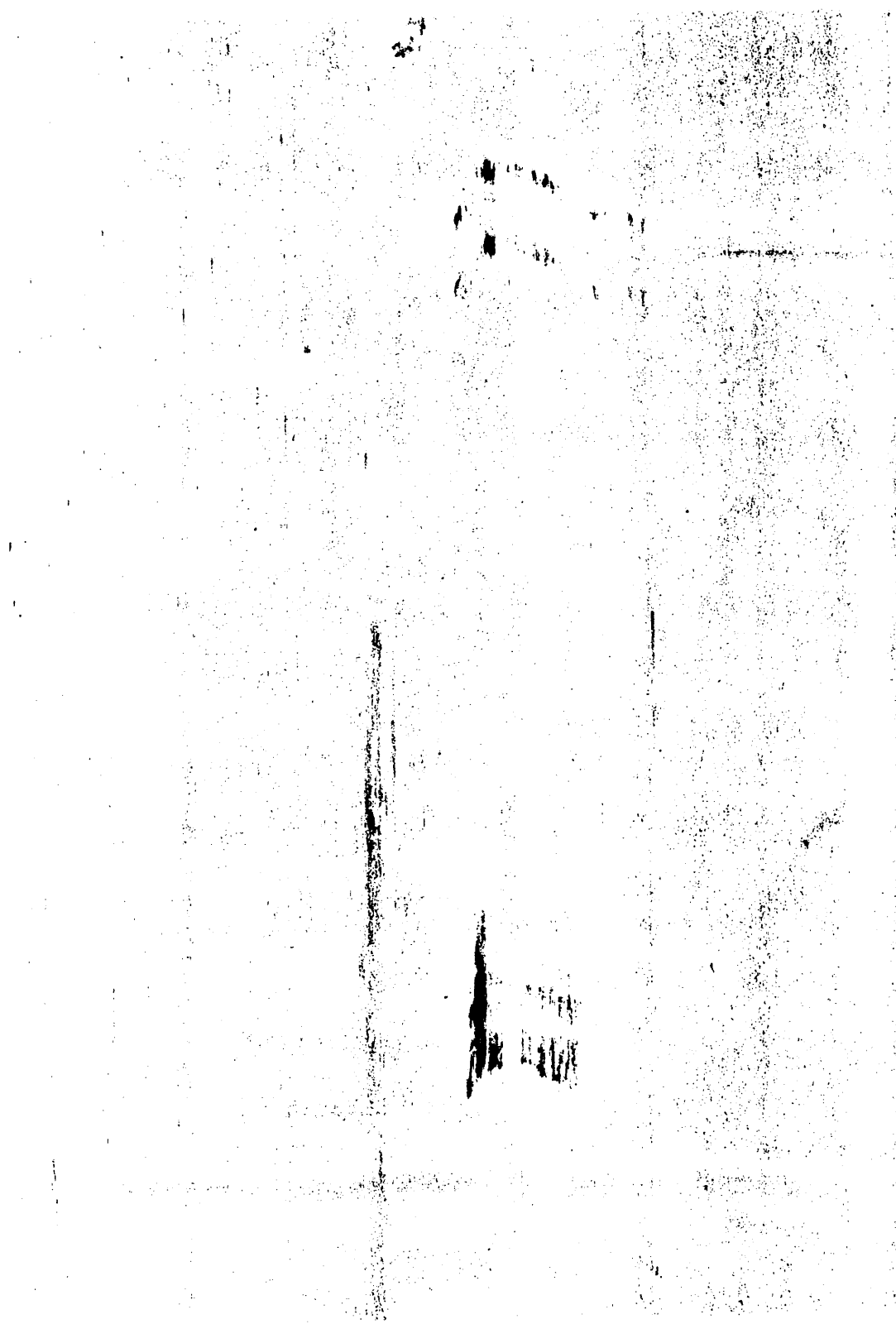
134

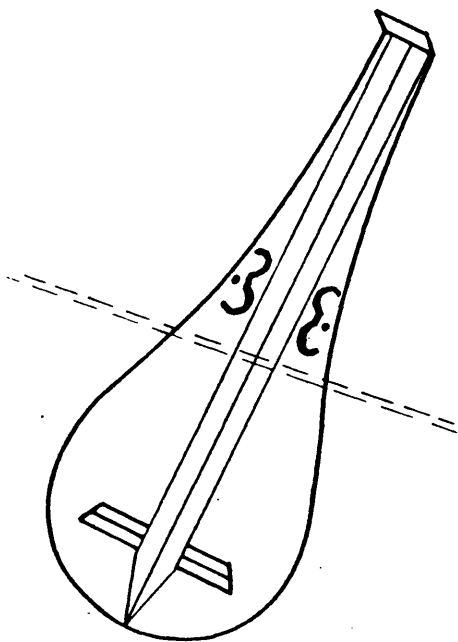


RABEL

"Aparición de la Virgen a una Comunidad". Pintura de Pedro Berruguete.
S.XV. Museo del Prado nº 615. Madrid.
I.V.

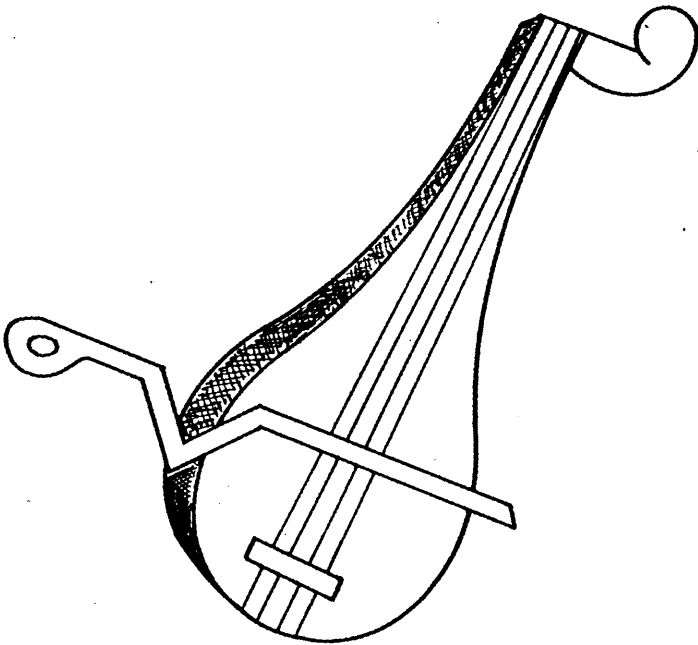






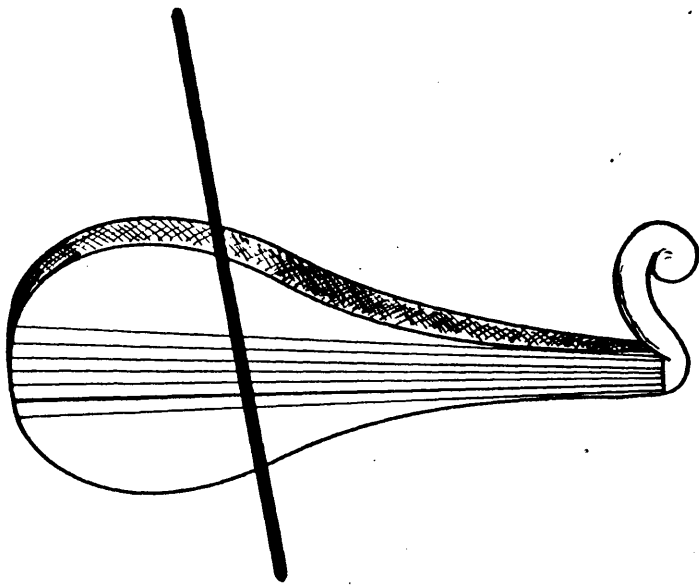
RABEL

Enjuta de la puerta derecha del retablo de la iglesia del Monasterio de El Paular (Madrid). S.XV. I.V.



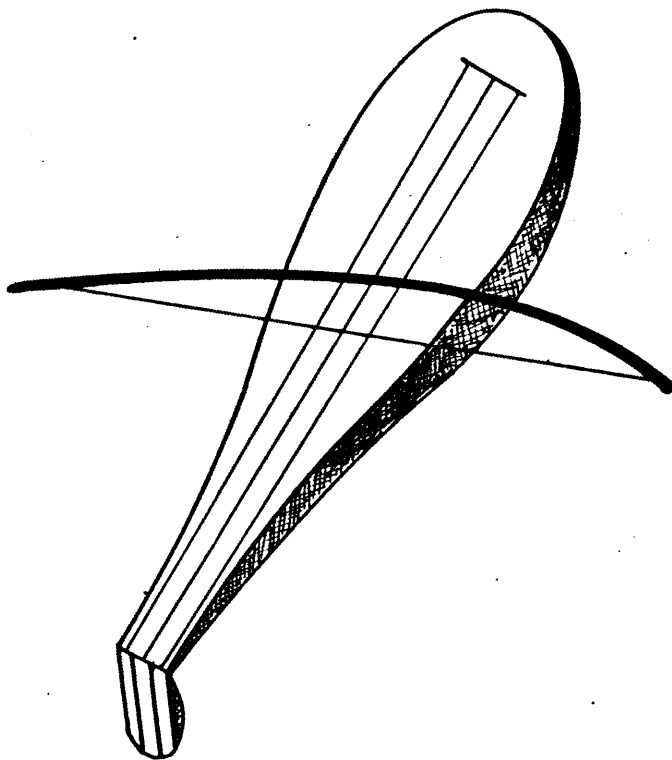
RABEL

Tímpano de la puerta del refectorio de
la Catedral de Pamplona. S.XV. I.V.



RABEL

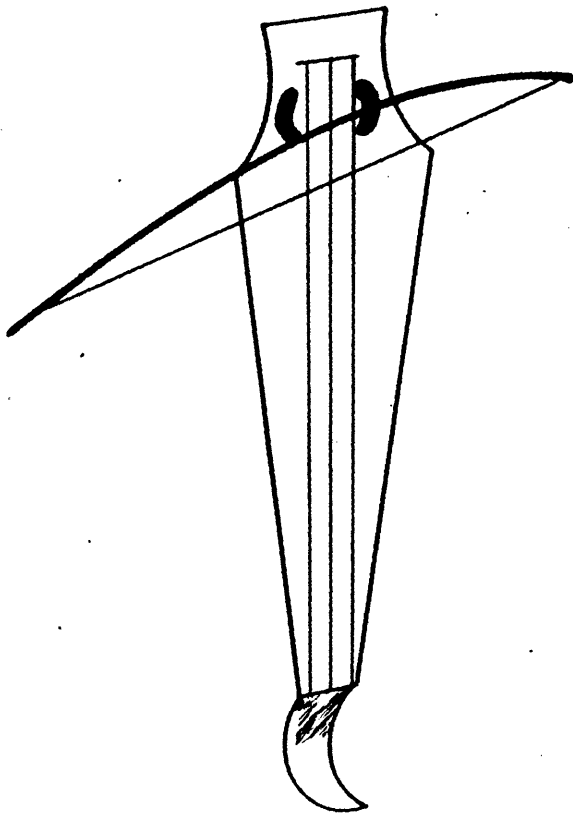
"La Natividad". Inicial de página del
Cantoral "El Aguilucho". S.XV. Archi-
vo de la Catedral de Toledo. I.V.



RABEL

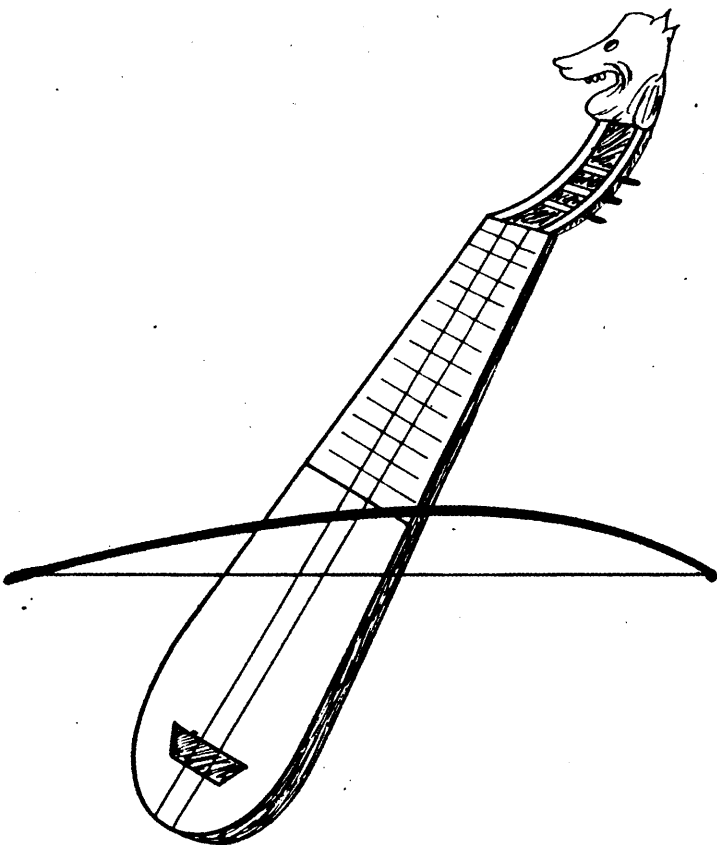
Miniatura del fol. 3 de la "Historia
Naturalis" de Cayo Plinio Segundo. Có
dice en pergamino miniado del S.XV.
Biblioteca de la Universidad de Valen
cia. I.V.

140



RABEL

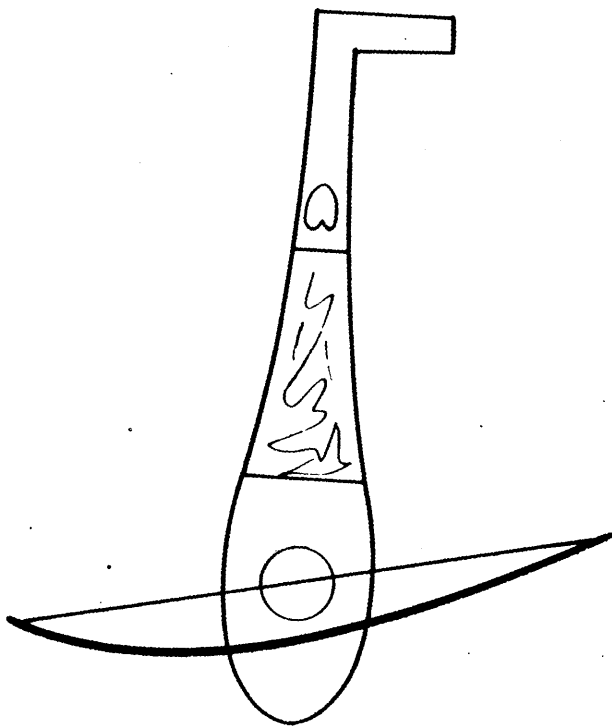
"S. Martín enfermo". Predela del "Retablo
de S. Martín" de Martín Bernat. S.XV. Cole
giata de Daroca (Zaragoza). I.V.



RABE MORISCO

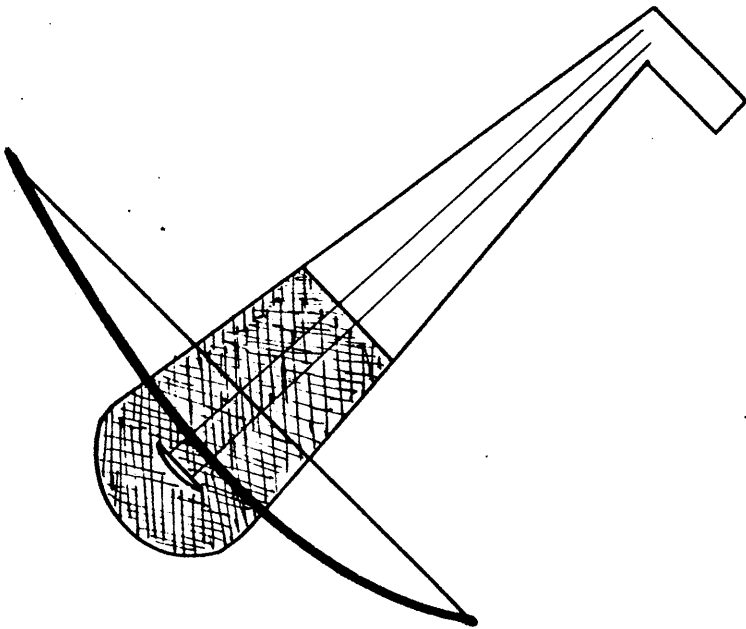
"Cantigas de Santa María" de Alfonso X
el Sabio. S.XIII. Miniatura de la can-
tiga C. Códice T I 1 de la Biblioteca
del Monasterio de El Escorial. I.V.

142



RABE MORISCO

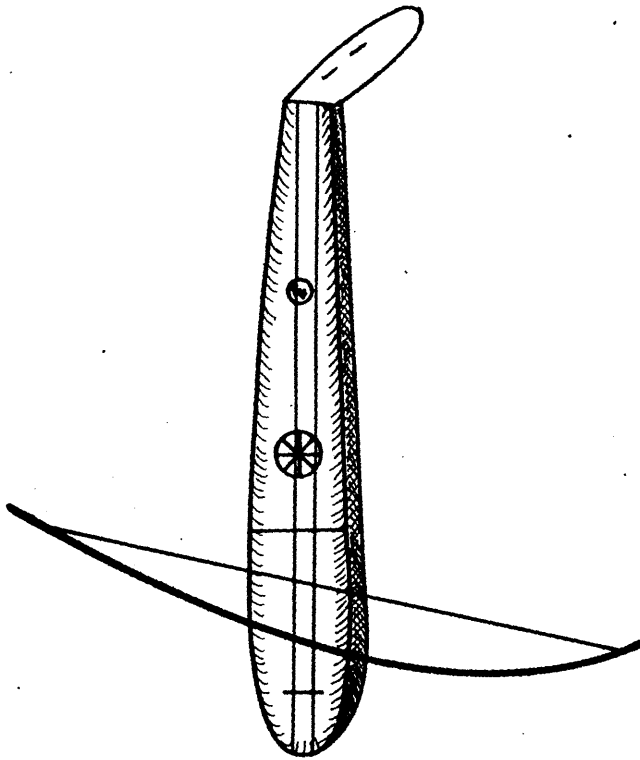
Pinturas en la bóveda del crucero de
la iglesia parroquial de Cervera de la
Cañada (Zaragoza). S.XIV. I.V.



RABE MORISCO

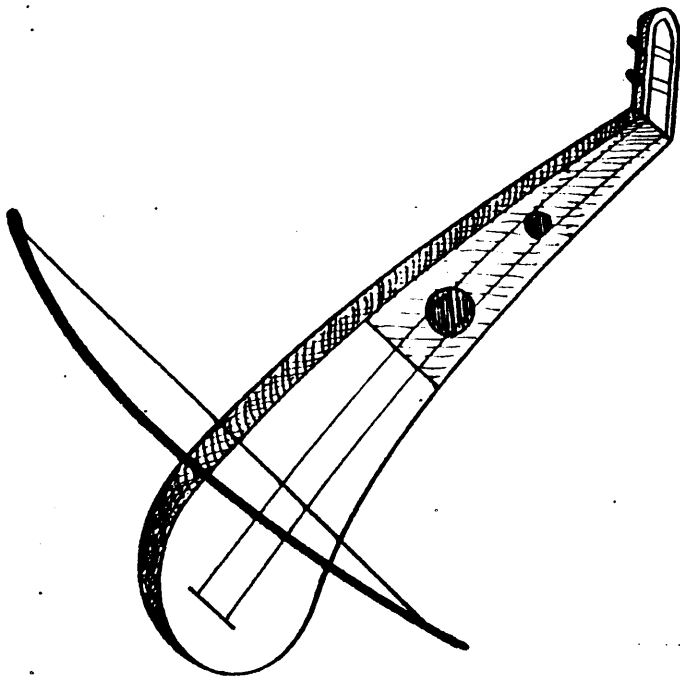
"La Virgen con el Niño". Pintura sobre
tabla de Jaime Serra. S.XIV. Colección
particular del Rosellón (Francia). I.V.

144



RABE MORISCO

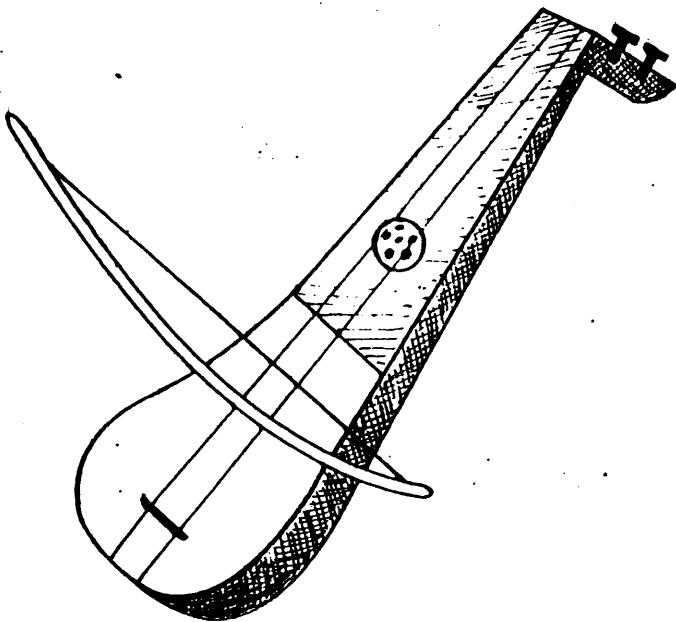
"La Virgen de la Leche". Pintura sobre
tabla de Ramón Mur. S.XV. Museo de Arte
de Cataluña. Barcelona. Tomado de M. OLI
VAR, Museo de Arte de Cataluña, Ed. Sal-
vat, Pamplona 1964, pág. 96.



RABE MORISCO

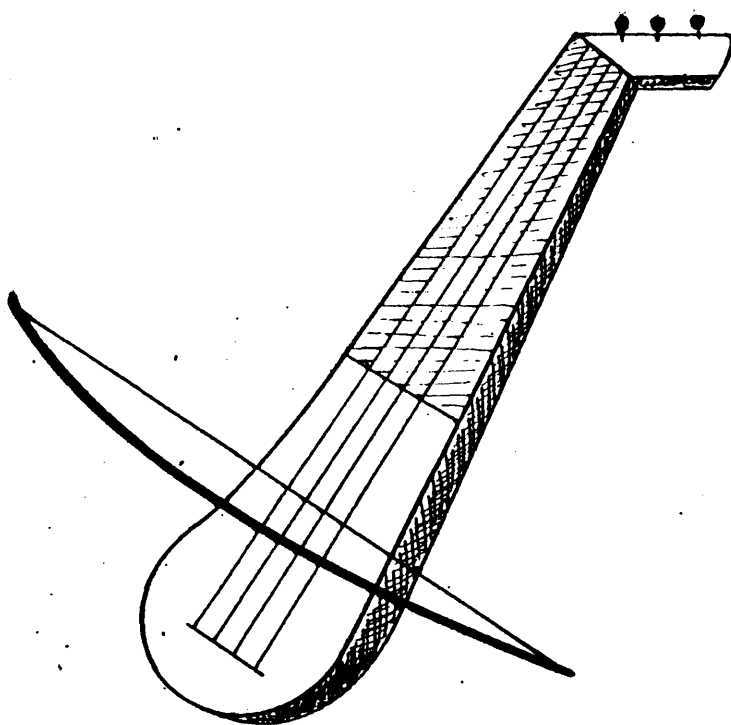
"La Virgen de los Angeles". Pintura sobre
tabla del maestro de Belmonte. S.XV. Co-
lección Junyer-Vidal. Barcelona. I.V.

146



RABE MORISCO

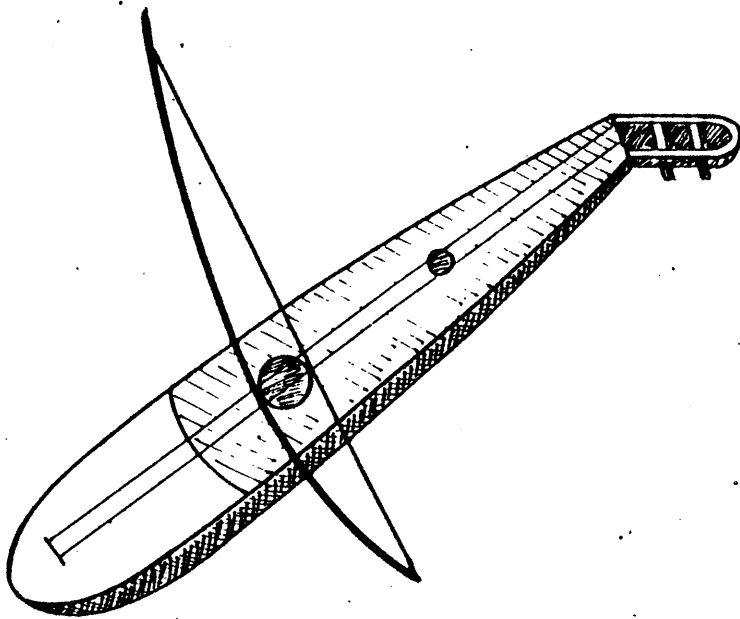
"La Virgen con el Niño". Pintura sobre
tabla con el retrato del donante Speran
deo de Sta. Fe, del maestro de Lanaja
(año 1439). Museo Lázaro Galdiano. Ma-
drid. Procede de Tarazona.. I.V.



RABE MORISCO

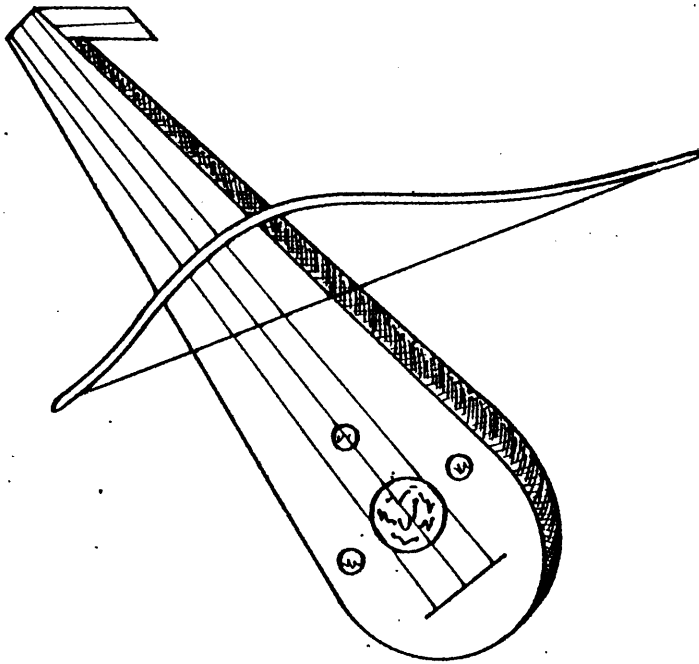
"La Virgen con ángeles músicos" y un donante. Pintura anónima de la 1ª mi tad del S.XV. Antes en la colección J. Weissberger. Madrid. I.V.

148



RABE MORISCO

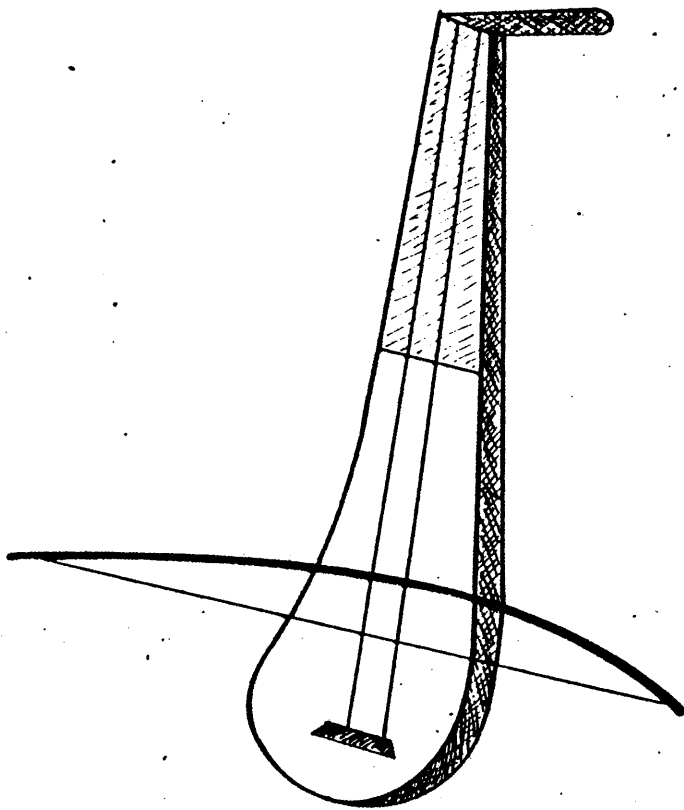
"La Virgen y el Niño". Tabla central
del "Retablo de Sta. Ana" del maestro
de los Perea. S.XV. Colegiata de Játiva (Valencia). I.V.



RABE MORISCO

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos" con el escudo del arzobispo Dalmáu de Mur. Pintura sobre tabla del maestro de Lanaja. S.XV. Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Procede de Albalate del Arzobispo (Teruel). I.V.

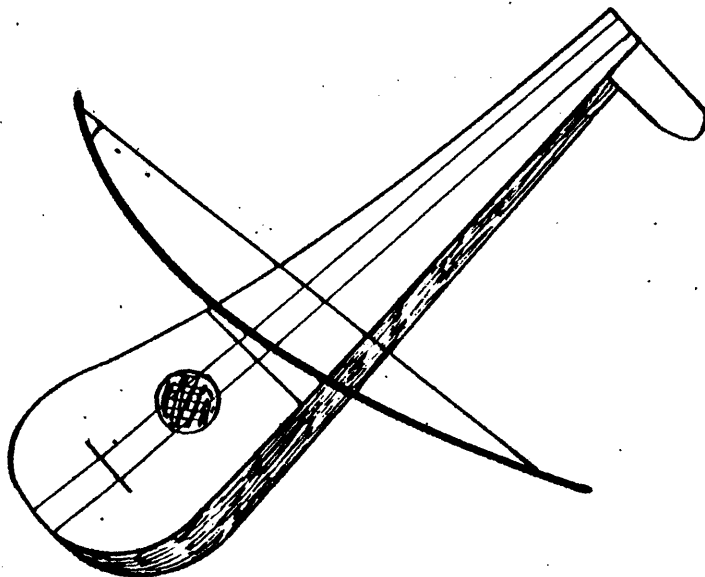
150



RABE MORISCO

"La Virgen con el Niño rodeados de án
geles músicos y flores". Pintura so-
bre tabla del "Retablo de Sta. Ana" del
círculo de Bernat-Ximenez con influen-
cia de Bermejo (año 1483). Museo Metro
politano de Nueva York. I.V.

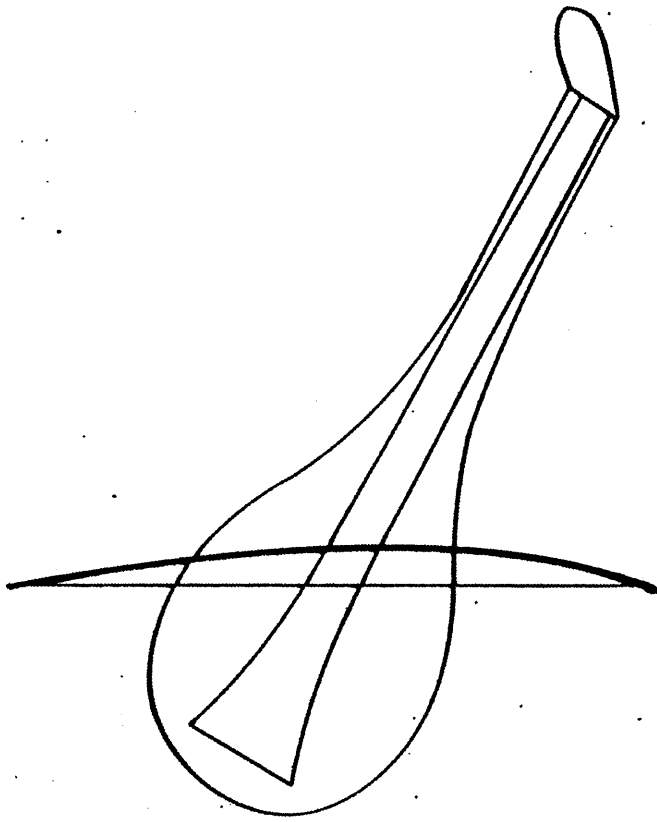
151 .



FIDULA-LAUD

"La toma de Ronda". Bajorrelieve del co
ro bajo de la sillería de la Catedral
de Toledo, del maestro Rodrigo Alemán.
S.XV. I.V. .

152

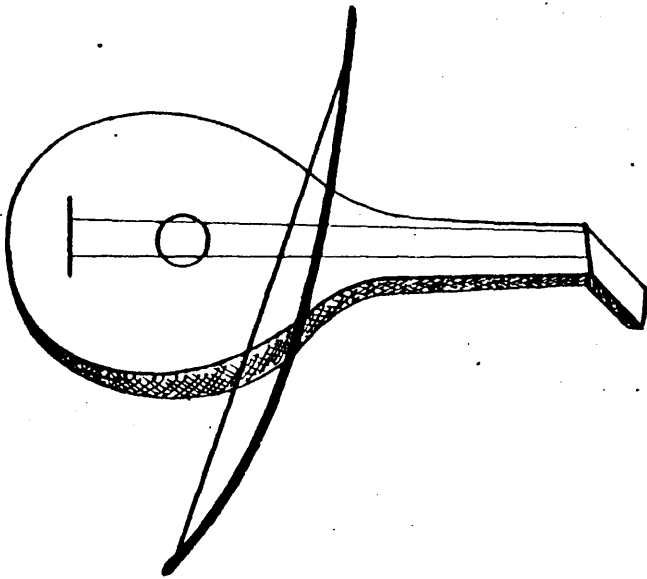


FIDULA-LAUD

"La Natividad". Miniatura del Cantoral
"El Aguilucho". S.XV. Archivo de la Ca
tedral de Toledo. I.V.

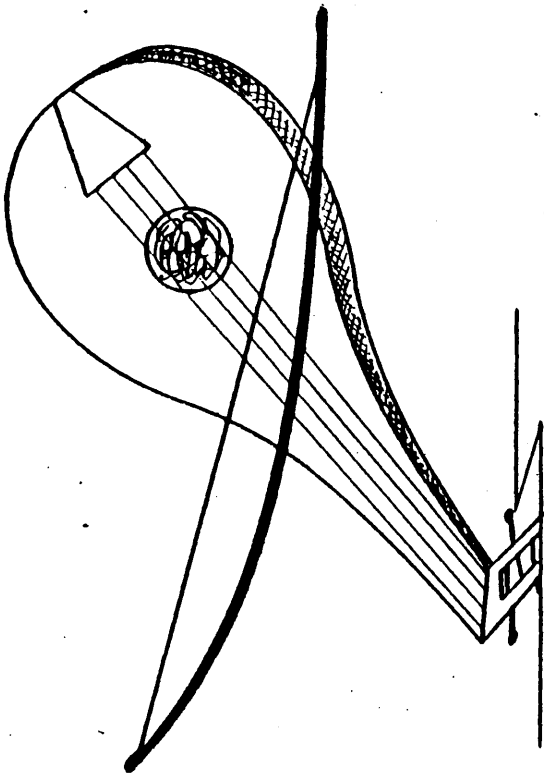
RABEL

"La Natividad". Pintura anónima sobre tabla del S.XV. Colección Román Vicente. Zaragoza. I.V.



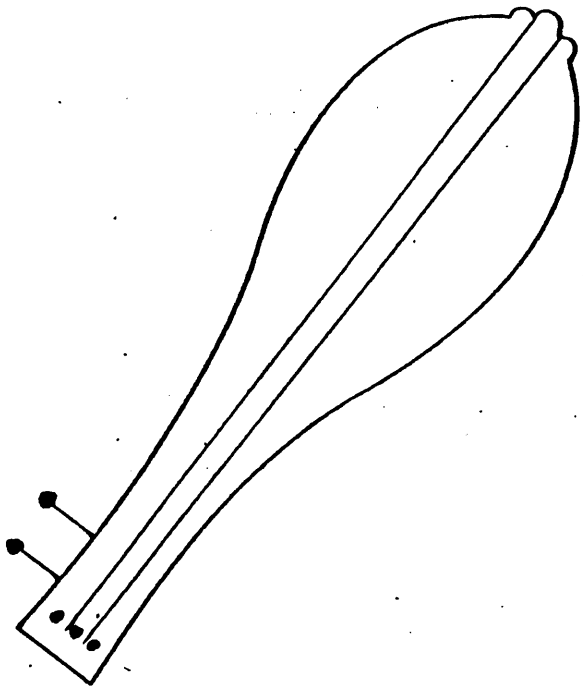
FIDULA-LAUD

"La Virgen y el Niño". Miniatura de un
Libro de Horas del S.XV. Biblioteca
del Seminario de S. Carlos. Zaragoza.
Tomado de J. SUBIRA, op. cit. pág.
103.



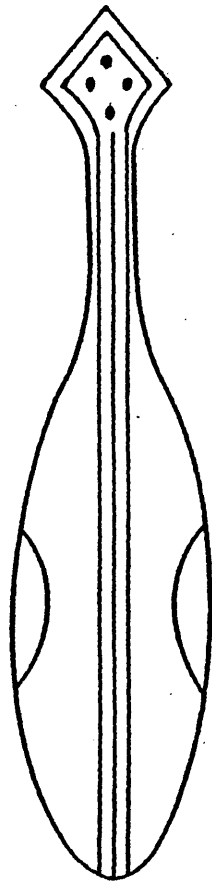
GIGA

Folio 18 del Beato de Gerona (año 975),
ilustrado por Emeterius y la religiosa
Ende. Museo Diocesano de Gerona, nº 100.
Tomado de H. ANGLES, op. cit. pág. 99.



VIHUELA OVAL

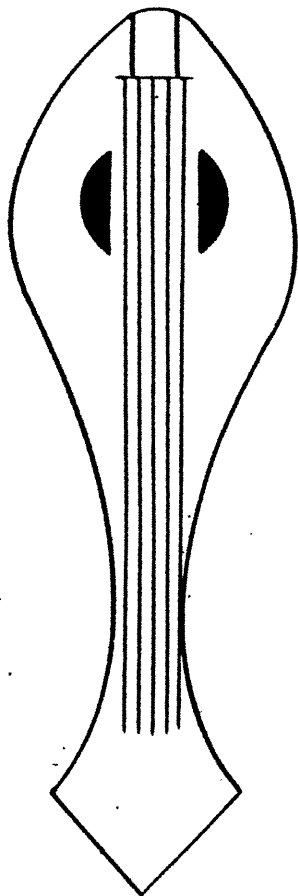
Folio 177 del Beato de la Real Acade
mia de la Historia, nº 33 (olim Ae 39).
S.XI. I.V.



GIGA

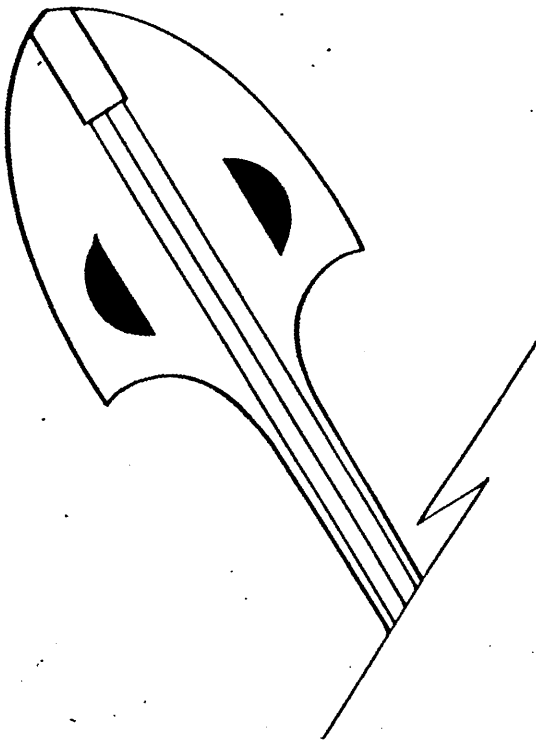
Capitel de la girola de la iglesia de
Sto. Domingo de la Calzada (Logroño).
S.XII. I.V.

158



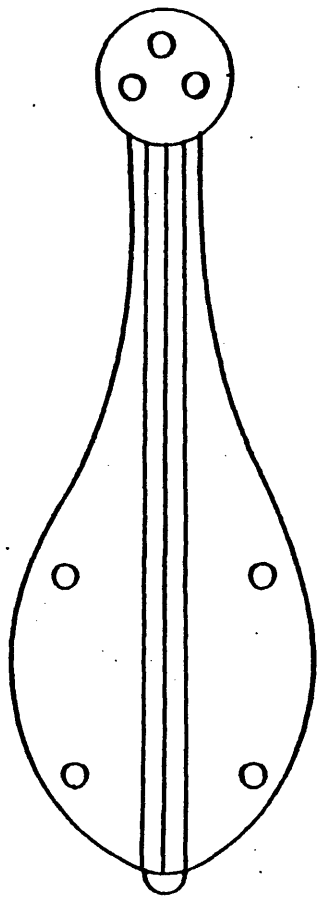
FIDULA EN FORMA DE AZADA

Capitel del claustro del Monasterio de
Sto. Domingo de Silos. Burgos. S.XI. I.V.



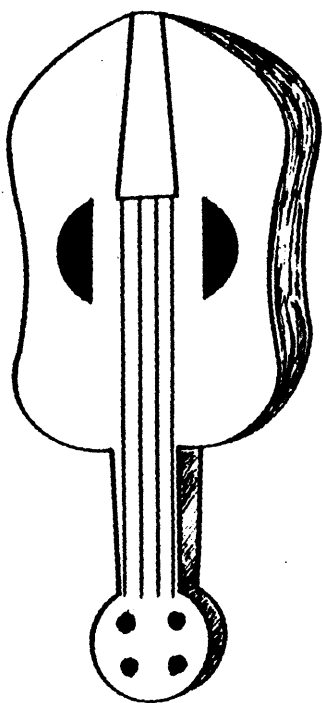
GIGA

"Ancianos del Apocalipsis". Pinturas al
fresco de S. Quirze de Pedret. S.XII.
Actualmente en el Museo de Arte de Cata
luña. Barcelona. I.V.



VIHUELA ENTALLADA

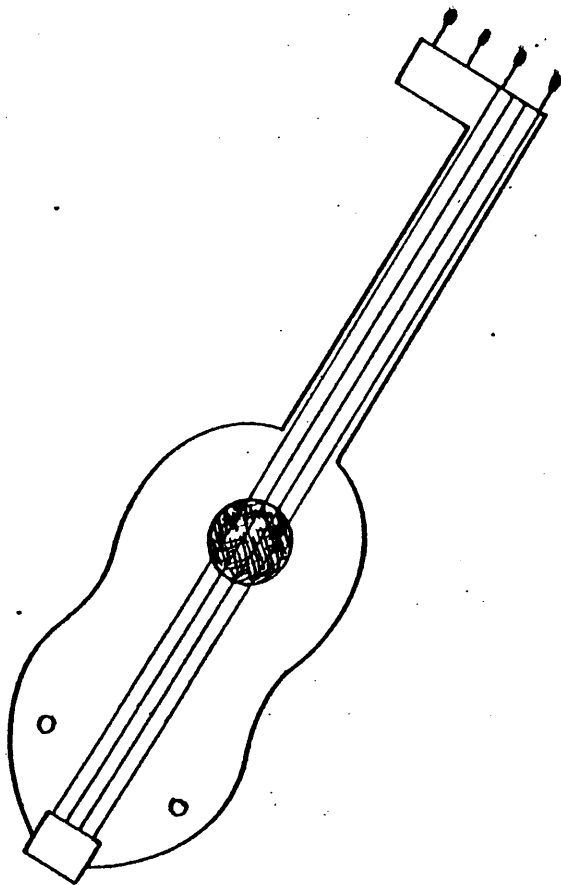
Ménsula del salón del palacio del arzo
bispo Gelmírez (1ª mitad del S.XIII).
Santiago de Compostela. I.V.



VIHUELA ENTALLADA

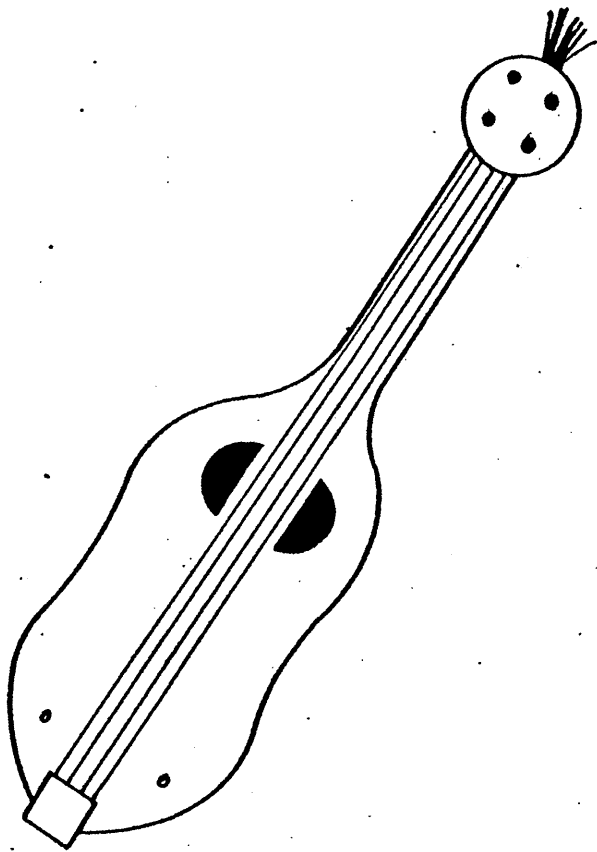
Folio 89 del Beato del Monasterio de las Huelgas. S.XII. Actualmente en Manchester (John Ryland's Library, ms. 8). Inglaterra. Tomado de H. NICKEL, op. cit. lám. 35

162



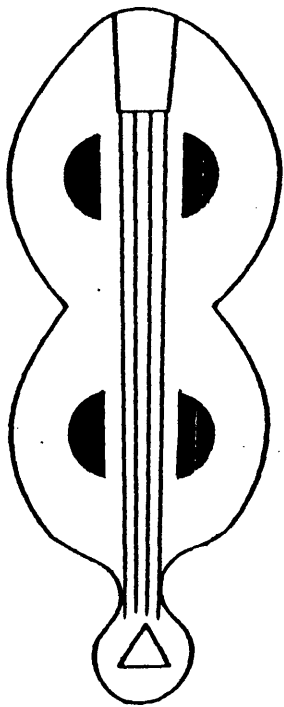
VIHUELA ENTALLADA

Folio 89 del Beato del Monasterio de las Huelgas. S.XII. Actualmente en Manchester (John Ryland's Library, ms. 8). Inglaterra. Tomado de H. NICKEL, op. cit. lám. 35.



VIHUELA EN FORMA DE 8

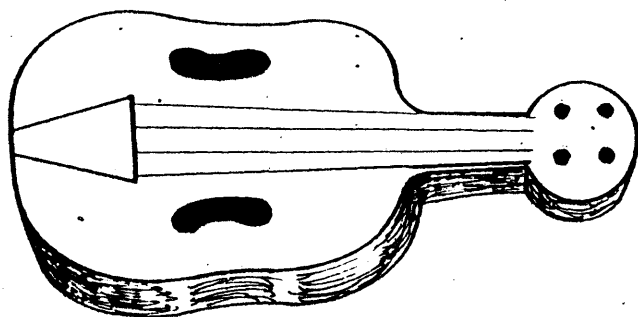
Archivolta de la portada de la iglesia
de Sto. Domingo de Soria. S.XII. I.V.



VIHUELA ENTALLADA

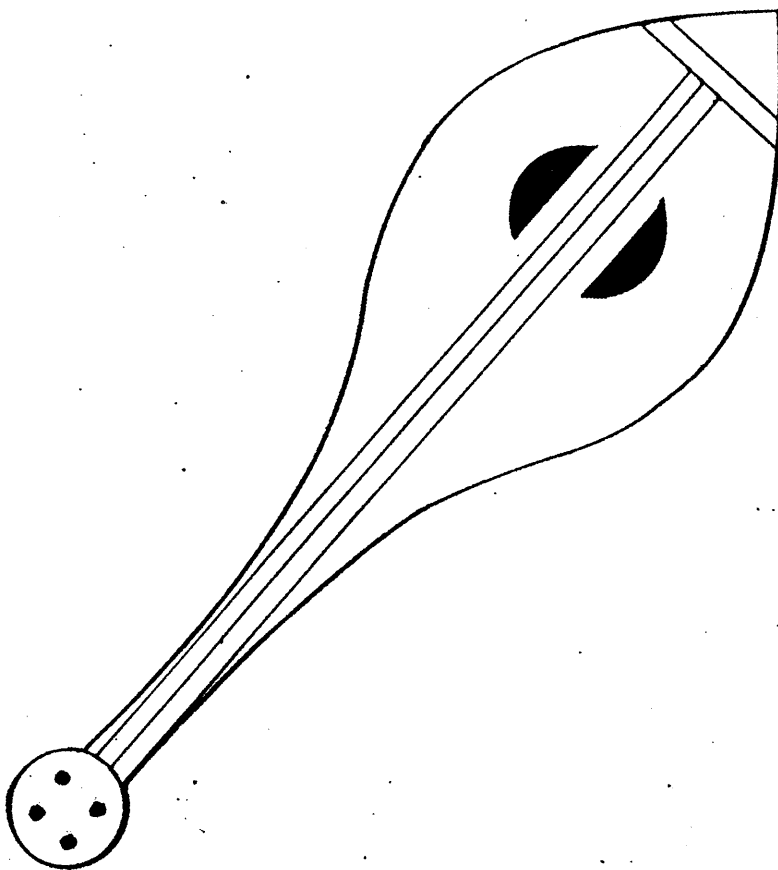
Archivolta de la portada septentrional
de la Colegiata de Sta. María la Mayor
de Toro (Zamora). S.XII. I.V.

165



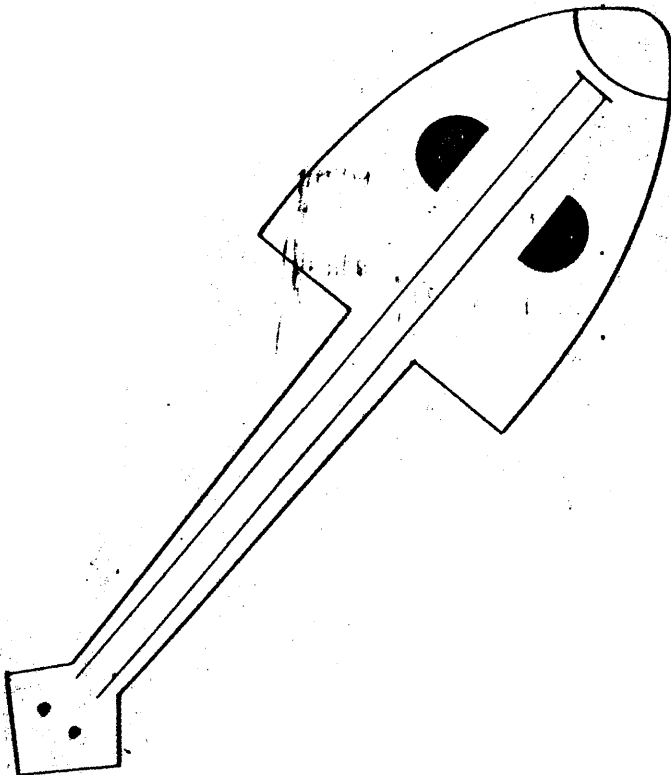
FIDULA ESCAFOIDE

Folios 121v.-122 y 177 del Beato de Saint-Sever, iluminado en Gascuña en tre 1020 y 1072. Actualmente en la Bi blioteca Nacional de París, ms. lat. 8878. AF.A.L.



FIDULA EN FORMA DE PALA

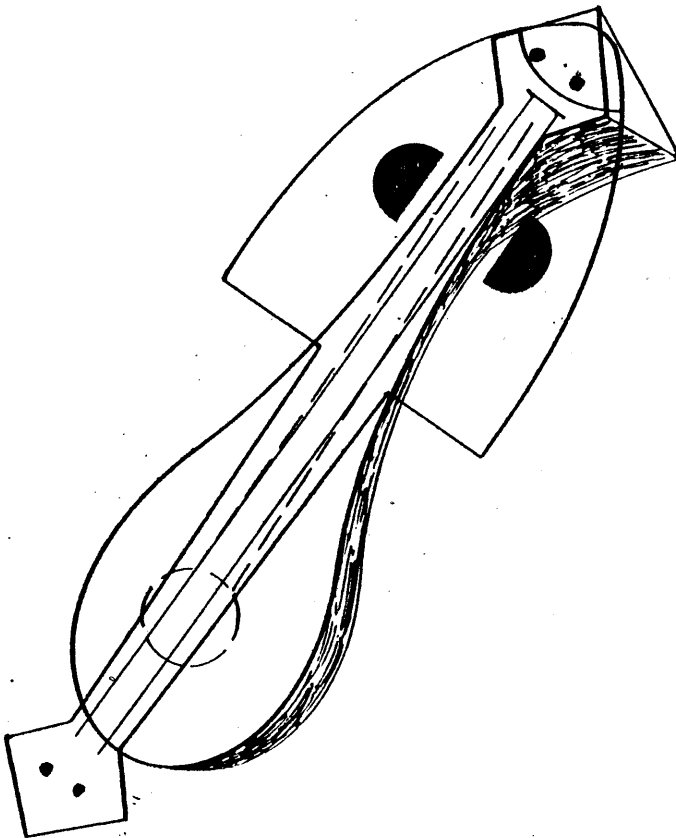
Pinturas murales de S.Martín de Fenollar (Rosellón). S.XII. I.V.



GIGA

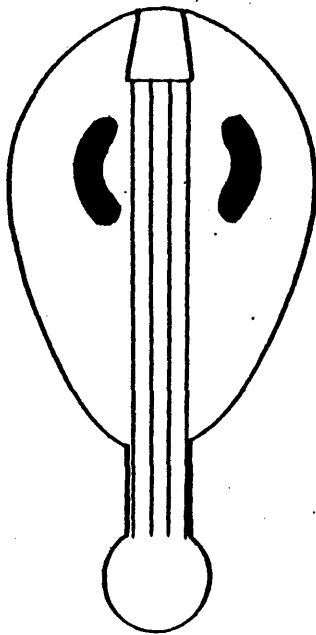
Archivolta de la portada de la iglesia
de Sasamón (Burgos). S.XIII. I.V.

168167



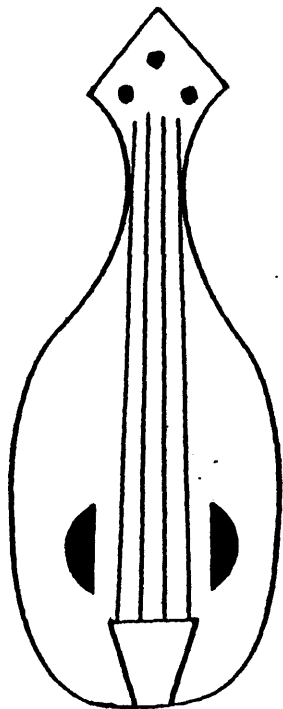
VIHUELA OVAL

Archivolta de la portada sur de la C
atedral de Burgo de Osma (Soria). S.XIII.
Tomado de H. NICKEL, op. cit., lám. 56.



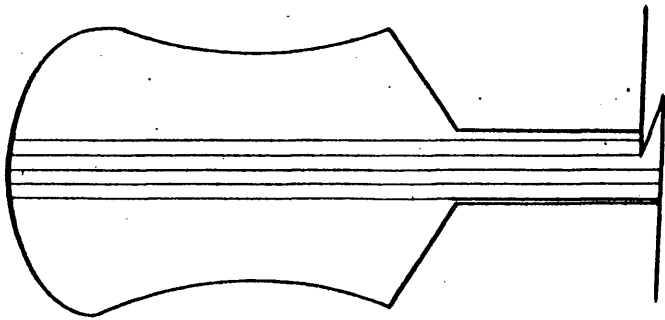
VIHUELA OVAL

Archivolta de la portada occidental
(S.XIII) de la Colegiata de Sta. Ma
ría la Mayor de Toro (Zamora). Toma
do de H. NICKEL, op. cit. lám. 96.



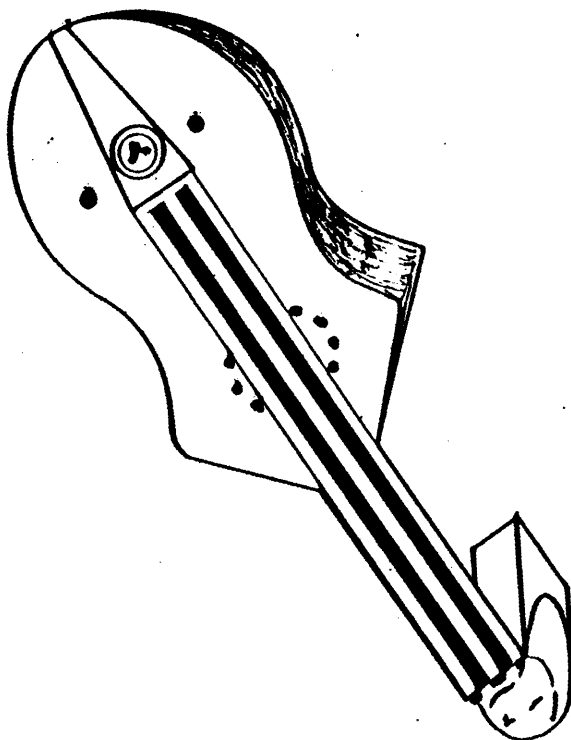
CEDRA

Ménsula del salón del palacio del arzo
bispo Gelmírez (1ª mitad del S.XIII).
Santiago de Compostela. Tomado de J. SU
BIRA, op. cit. pág. 85



CEDRA

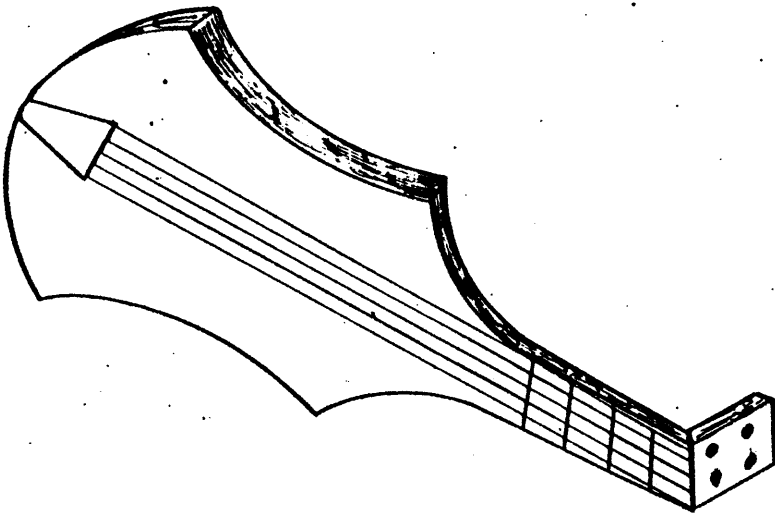
Archivolta de la Puerta del Sarmental
de la Catedral de Burgos. S.XIII. I.V.



CEDRA

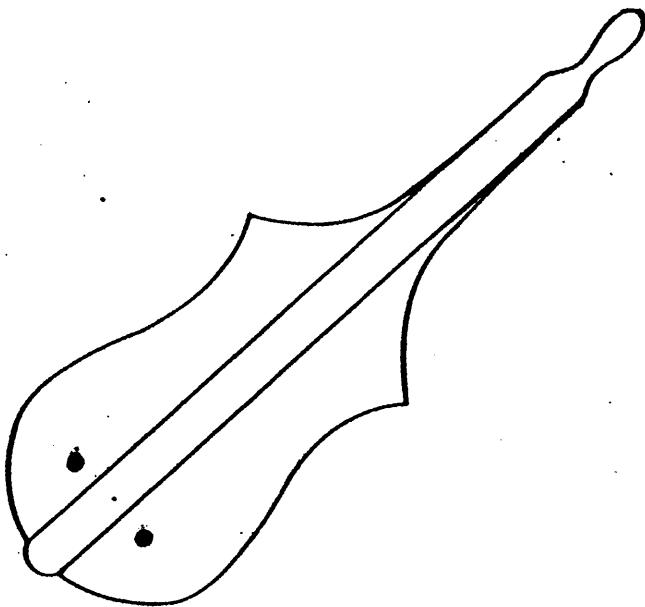
Archivolta de la Puerta del Sarmental
de la Catedral de Burgos. S.XIII. I.V.

173



CEDRA

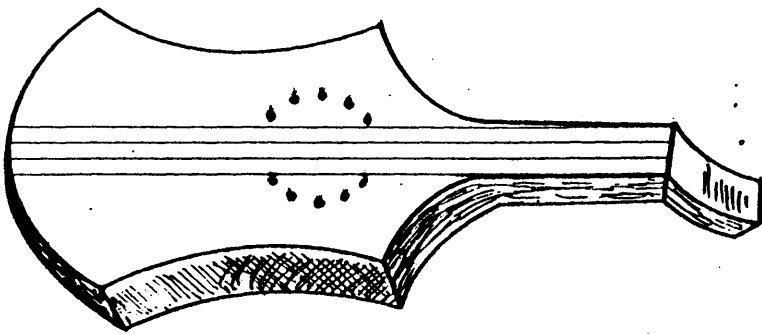
Archivolta de la portada de la iglesia
de Sasamón (Burgos). S.XIII. I.V.



CEDRA

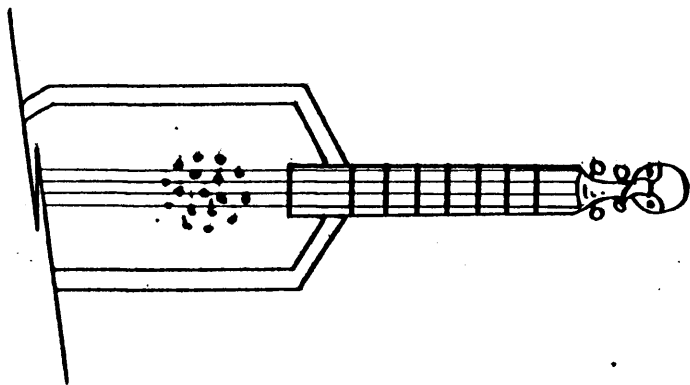
Archivolta de la Portada de S. Juan en la fachada occidental de la Catedral de León. S.XIII. Tomado de FRANCO MATA, Escultura gótica en León, Excma. Diputación provincial de León. Patronato "José María Quadrado". C.S.I.C. León 1976, lám. XX.

175



CEDRA

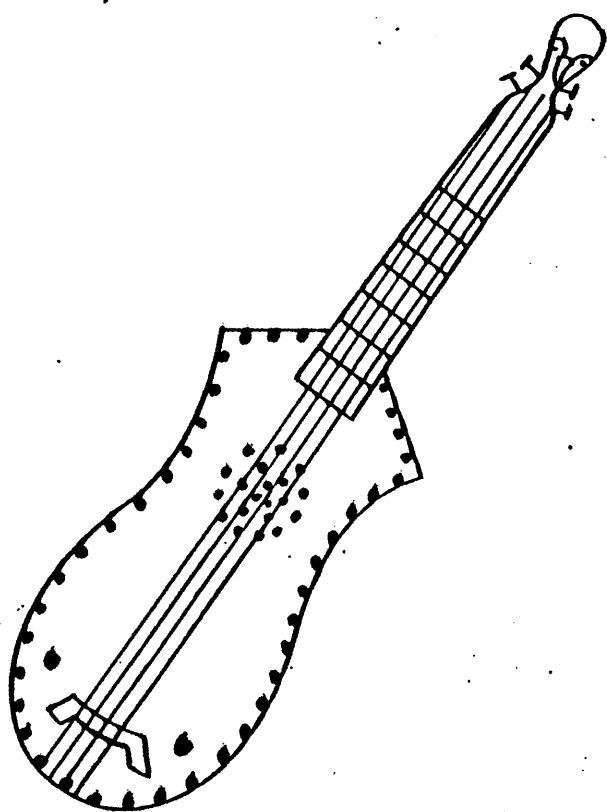
"Cantigas de Santa María" de Alfonso X
el Sabio. S.XIII. Miniatura del folio 3
del códice T I 1 de la Biblioteca del
Monasterio de El Escorial. I.V.



CEDRA

"Cantigas de Santa María" de Alfonso X
el Sabio. S.XIII. Miniatura del folio
29 del códice b I 2 de la Biblioteca
del Monasterio de El Escorial. Tomado
de R. MENENDEZ PIDAL, op. cit. pág.367.

177



CEDRA

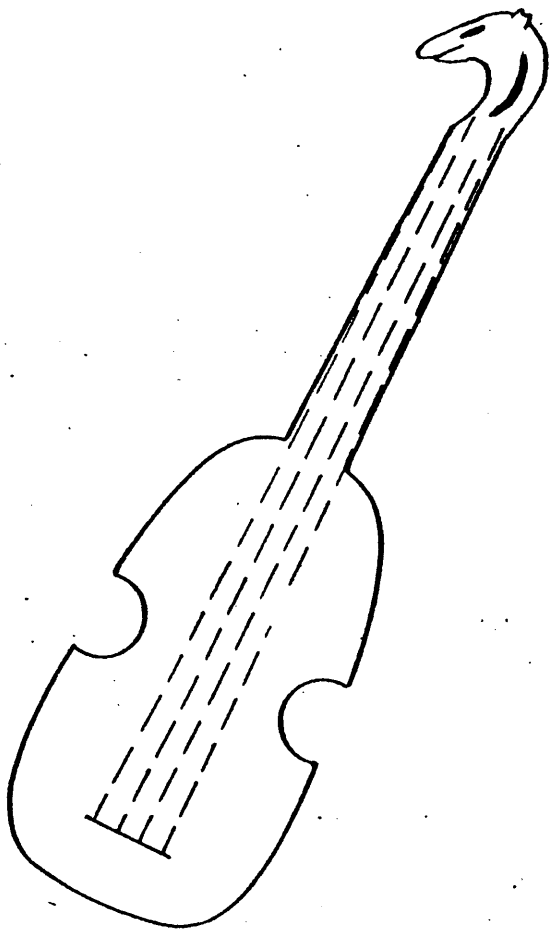
Miniatura del "Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas" de Alfonso X el Sabio (año 1283). Folio 31 v. del códice T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Tomado de R. MENENDEZ PIDAL, op. cit. pág. 371.



VIHUELA

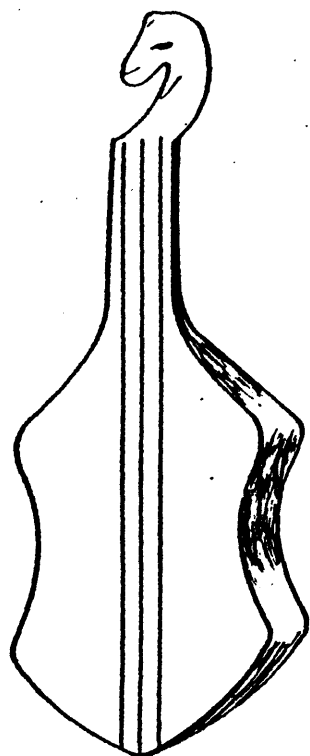
Pinturas murales de la capilla de S.
Martín de Antón Sánchez de Segovia
(1262-1300). Catedral Vieja de Sala-
manca. I.V.

179



CEDRA

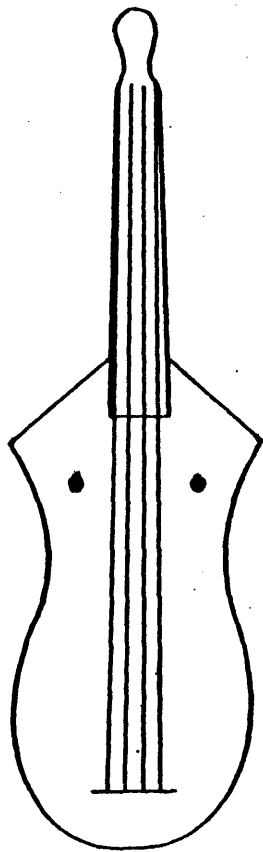
Archivolta de la portada occidental
(año 1260) de la Colegiata de Sta.
María la Mayor de Toro (Zamora).I.V.



CEDRA

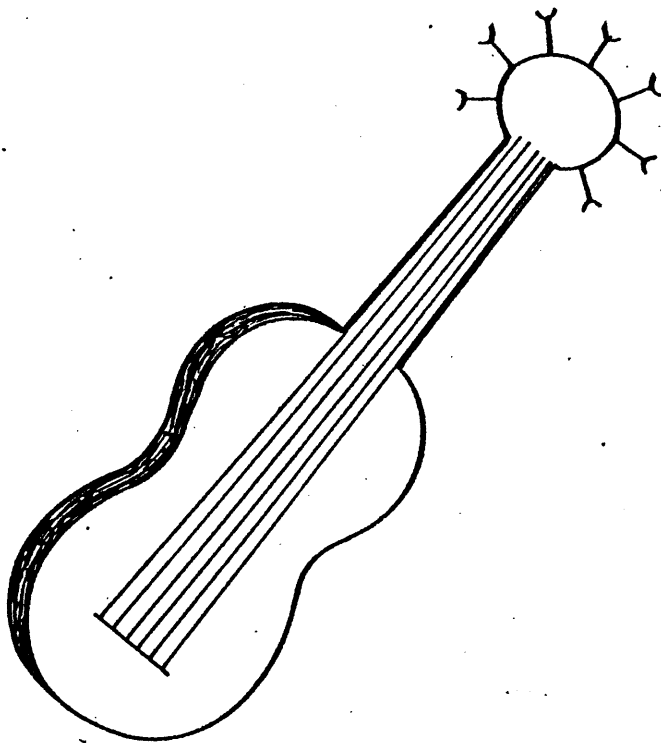
Miniatura del Cancionero de Ajuda. Portu-
gal. Tomado de R.MENENDEZ PIDAL, op. cit.
pág. 212

181



VIHUELA ENTALLADA

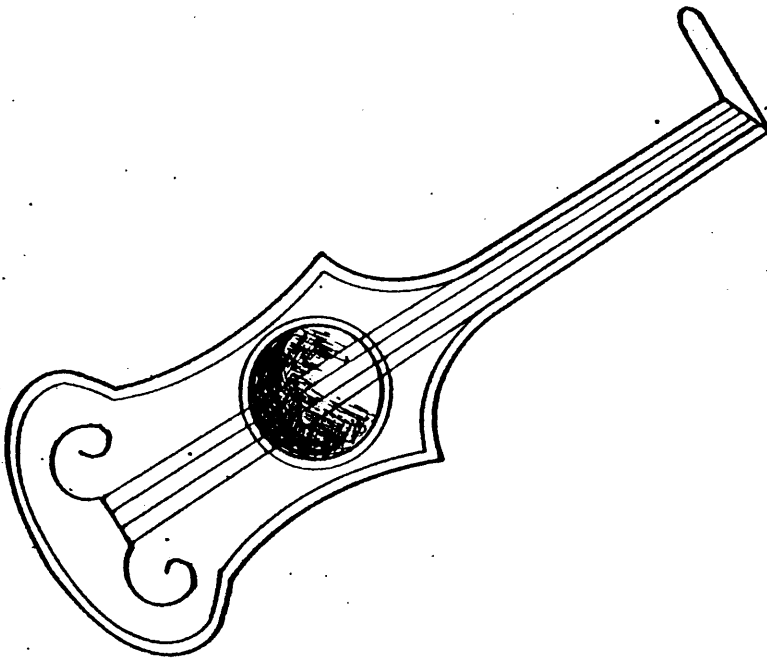
Pinturas del techo del claustro del Mo
nasterio de Sto.Domingo de Silos. (Bur
gos). S.XIV. •



GUIARRA

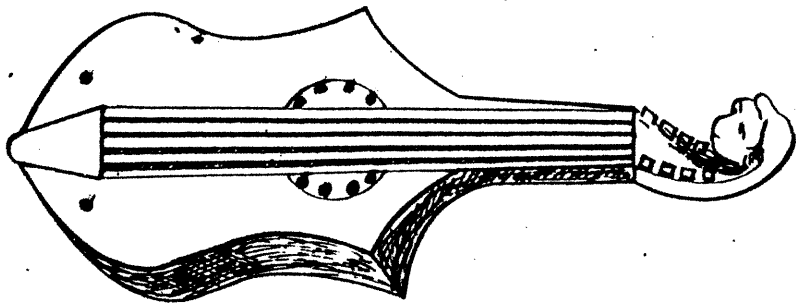
Retablo de la Catedral de Camprodón.
(Gerona). S.XIV. Tomado de H.NICKEL,
op. cit., lám. 52

183



CEDRA

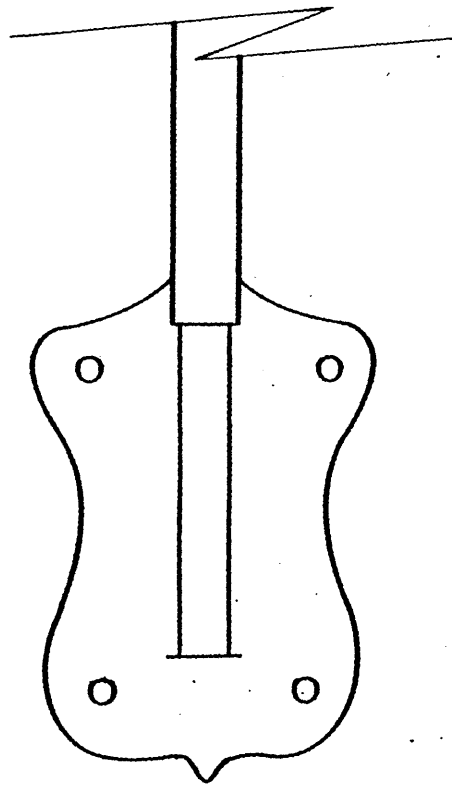
Archivolta de una puerta de la Catedral de Pamplona. S.XIV. Tomado de J.M.LANA-NA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia" XXXIX, Barcelona 1974, fig. 13



GUIARRA

"El árbol de Jessé". Miniatura de la
Vulgata de S. Jerónimo (Tomo II). S. XV
Códice en pergamino miniado del Ar -
chivo de la Catedral de Valencia. I.V.

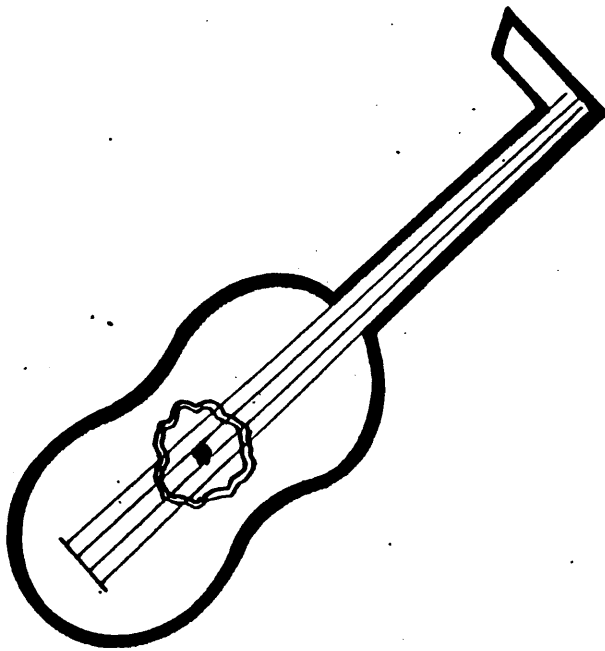
185.



GUITARRA

Orla de una página miniada de un Libro de Coro de la Catedral de Avila.
S.XV. I.V.

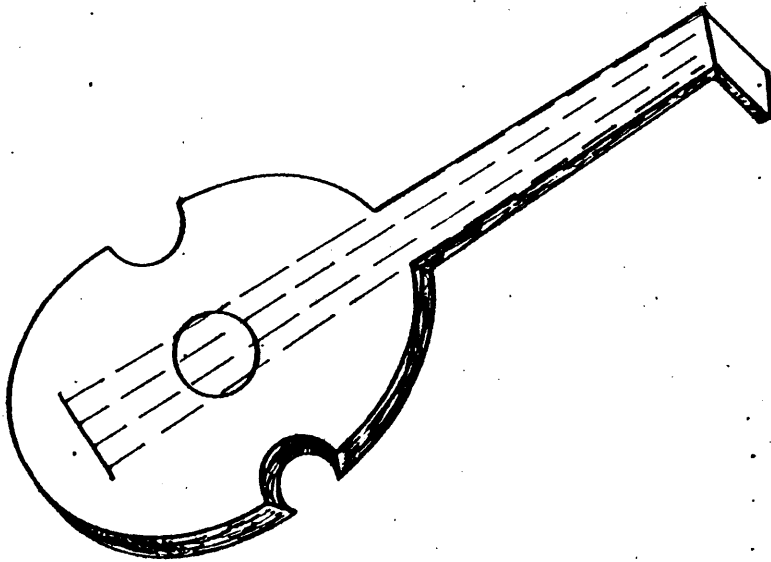
186



VIHUELA

"La Natividad". Pintura sobre tabla
de Miguel Ximénez y Martín Bernat.
S.XV. Fragmento del retablo de la
iglesia parroquial de Tamarite de
Litera (Huesca). I.V.

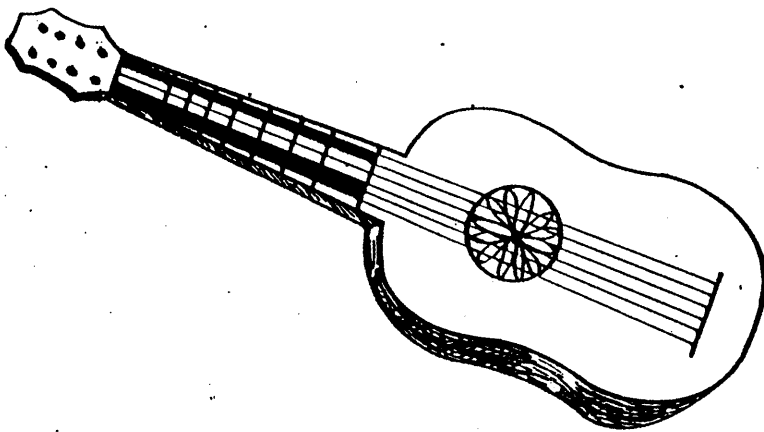
187



VIHUELA

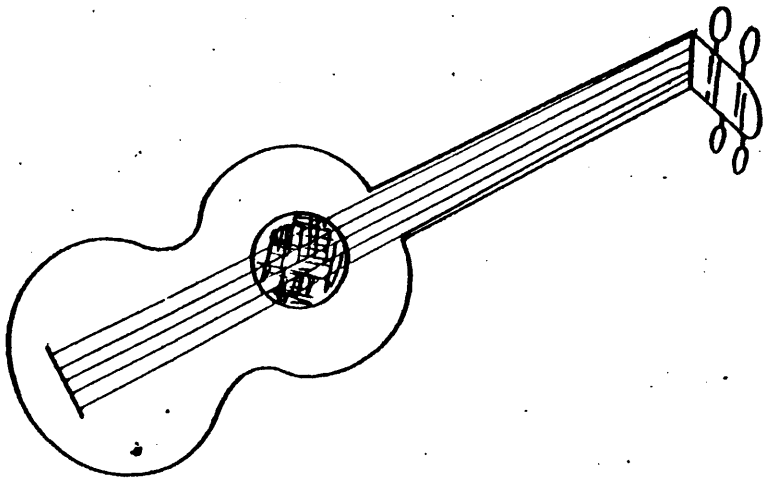
"La Virgen y el Niño". Pintura anónima sobre tabla del s.XV, propiedad del Marqués de Lozoya. Madrid. I.V.

188



GUIARRA

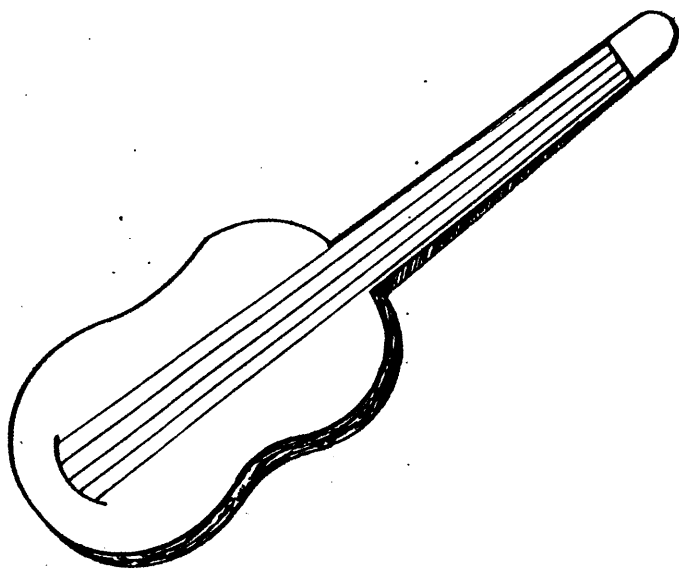
"Regina Sacratissimi Rosarii". Tabla
central del "Retablo de la Magdalena"
S.XV. Escuela de Ximenez-Bernat. Co-
lección Ruiz. Madrid. I.V.



GUIARRA

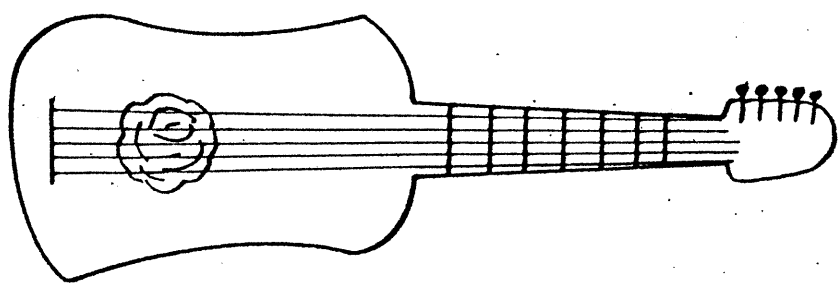
Relieve del fagistol del coro de la Ca
tedral de Toledo. S.XV. Tomado de J.
SUBIRA, op. cit., pág. 102

190



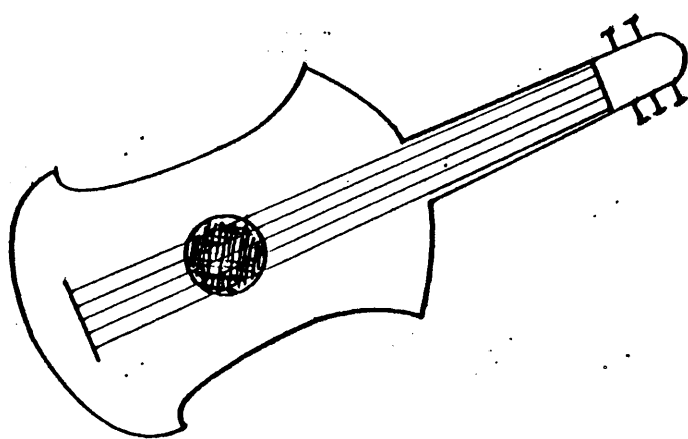
GUITARRA

"Cristo y la Virgen". Inicial de página del Misal de Mendoza en pergamino miniado. S.XV. Archivo de la Catedral de Toledo (cajón 4). I.V.



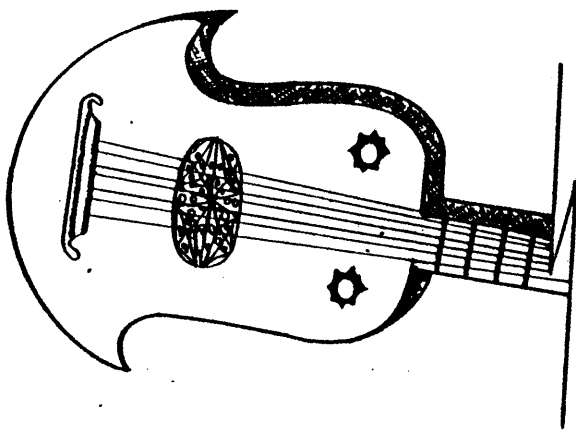
GUITARRA

Folio 3 de la "Historia Naturalis" de
Cayo Plinio Segundo. Códice en perga-
mino miniado del s.XV. Biblioteca de
la Universidad de Valencia (Vol.787)I.V.



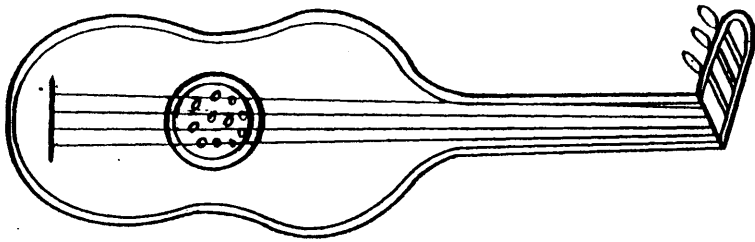
VIHUELA CAMPANIFORME

"La Virgen de la Gracia". Pintura sobre tabla de Paolo di Sancto Leocadio S.XV. Iglesia parroquial de Enguera. (Valencia) I.V.



GUITARRA

"Cristo Rey con ángeles músicos". Bajo
rrelieve del retablo de la iglesia de
Azaila (Teruel). S.^{XV}. I.V.



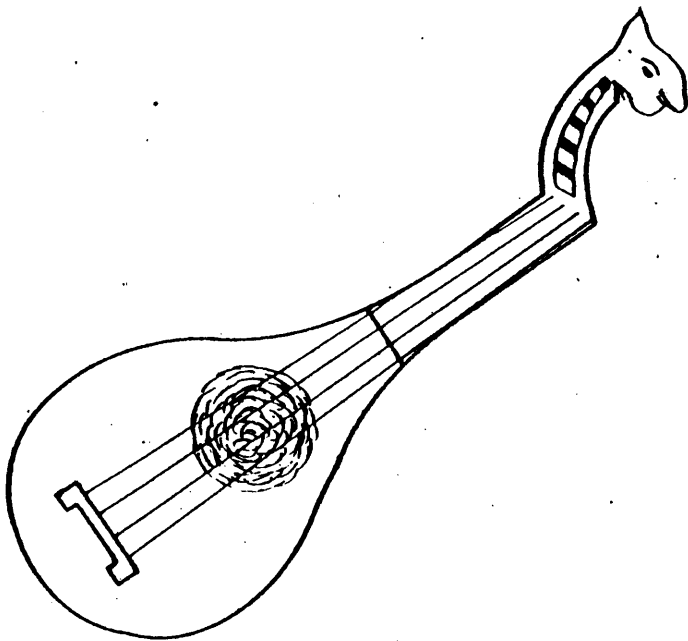
MANDORA

Capitel del porche meridional de la
Catedral de Jaca (Huesca). S.XII.
I.V.



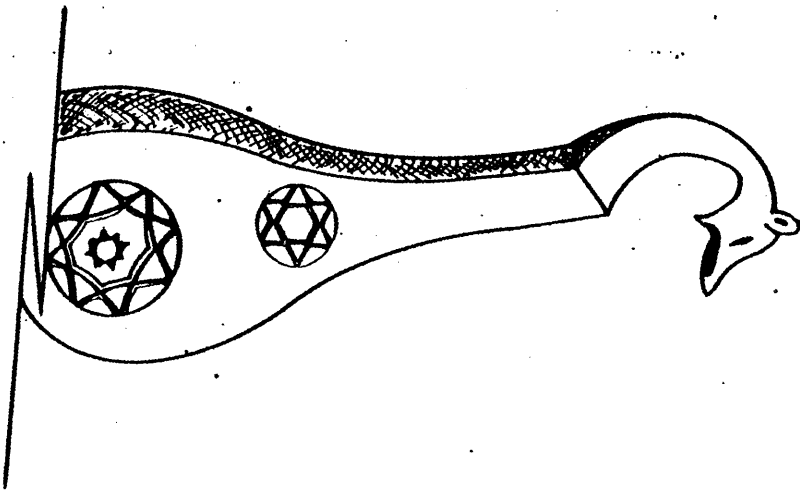
MANDORA

Calle lateral del "Retablo de S.Andrés"
(finales del s.XIII o principios del s.
XIV). Parroquia de S.Andrés de Añastro
(Alava). Tomado de M.J.PORTILLA VITO -
RIA y J.EGUIA LOPEZ DE SABANDO, Catálo-
go monumental de la diócesis de Vito -
ria.Arciprestazgos de Treviño, Albaina
y Campezo, T.II, pág. 53, fol. 28



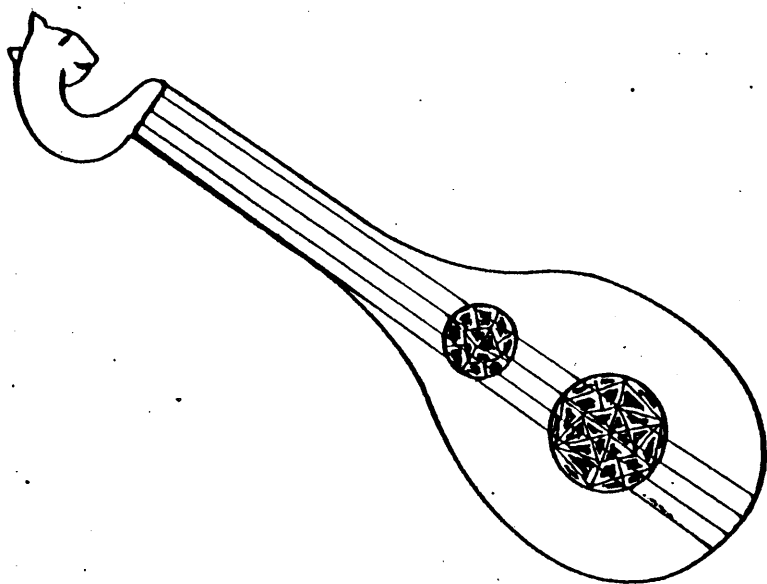
MANDORA

Representación simbólica del "Trivium"
y el "Quadrivium". Miniatura de Nico-
lás de Bolonia en el "Comentario sobre
los códigos de B.de Saxoferrato".S.XIII
Biblioteca Nacional de Madrid. I.V.



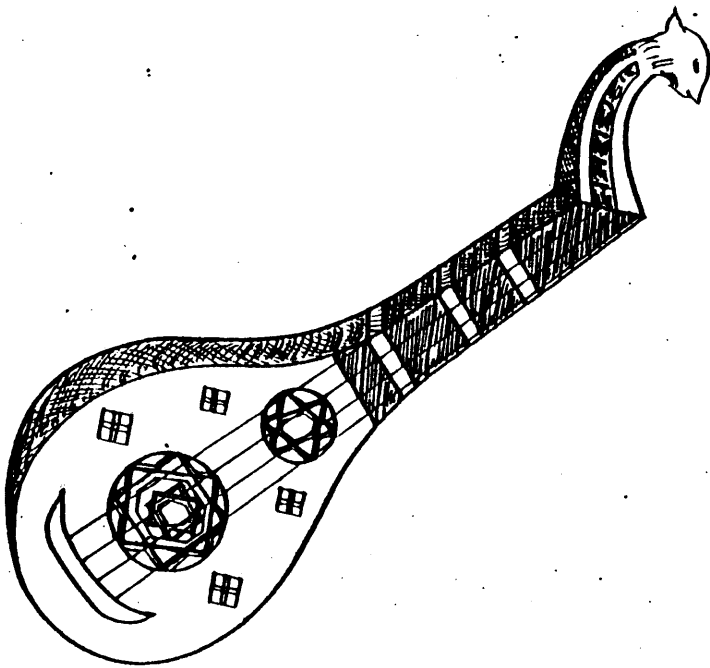
MANDORA

Pinturas murales de la Capilla de S.
Martín de Antón Sánchez de Segovia
(1262-1300). Catedral Vieja de Sala-
manca. I.V.



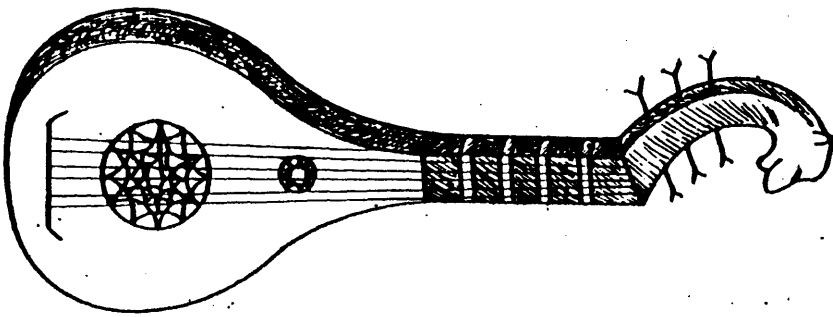
MANDORA

"La Virgen de la Leche entre ángeles músicos". Fragmento de un retablo del taller de los Serra. S.XIV. Propiedad de D.Rómulo Bosch Catarineu. Barcelona. I.V.



MANDORA

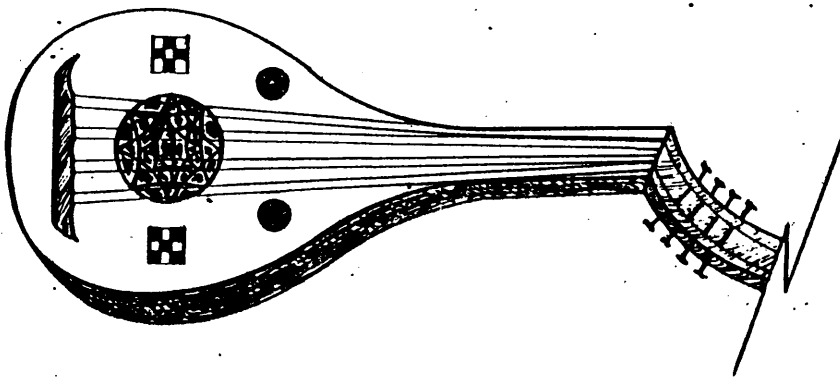
"La Virgen con el Niño". Pintura sobre
tabla del "Retablo de la Virgen" de
Gonzalo Pérez (fines del s.XIV). Pro -
piedad de D.Rómulo Bosch Catarineu.
Barcelona. I.V.



MANDORA

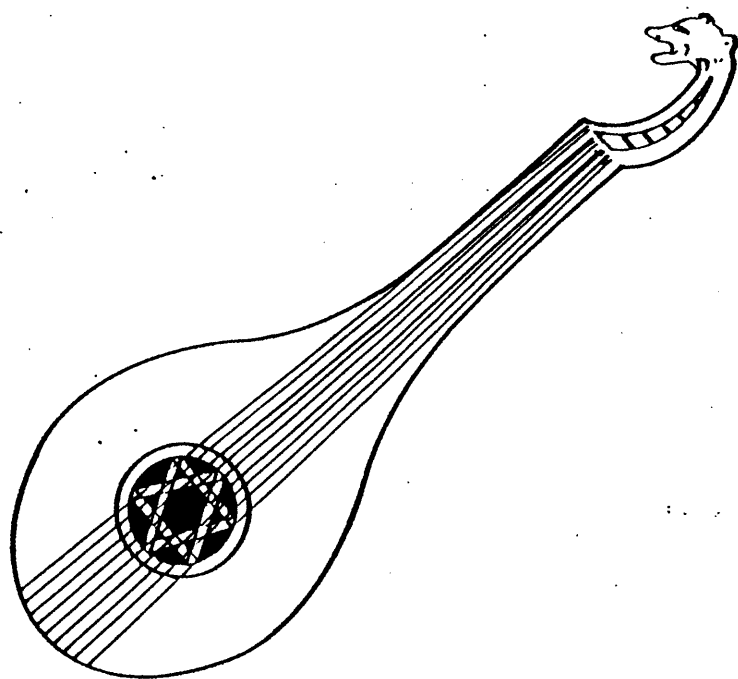
"La Virgen con el Niño". Tabla central de un retablo de Jaime Serra. S.XIV. Museo de Arte de Cataluña. Procede de Albarracín (Teruel). Tomado de J.M. LAMANA, Los instrumentos musicales en la España medieval, "Miscellanea Barcinonensia" XXXV, Barcelona 1973, fig. 10

201



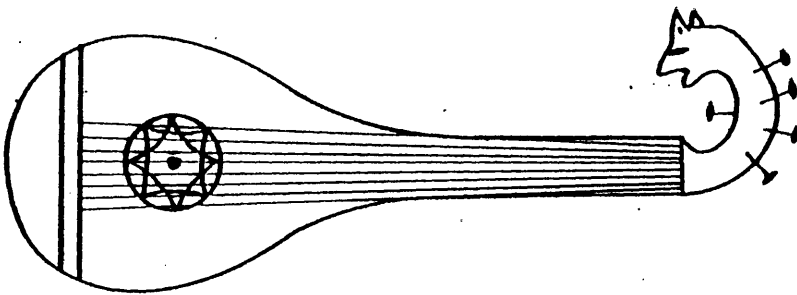
MANDORA

Escudos heráldicos y músicos. Banda inferior de las pinturas murales del refectorio de la Catedral de Pamplona, de Juan Oliver (año 1330). Actualmente en el Museo Provincial de Pamplona. Tomado de M.C. LACARRA DUCAY, op. cit., lám. 17



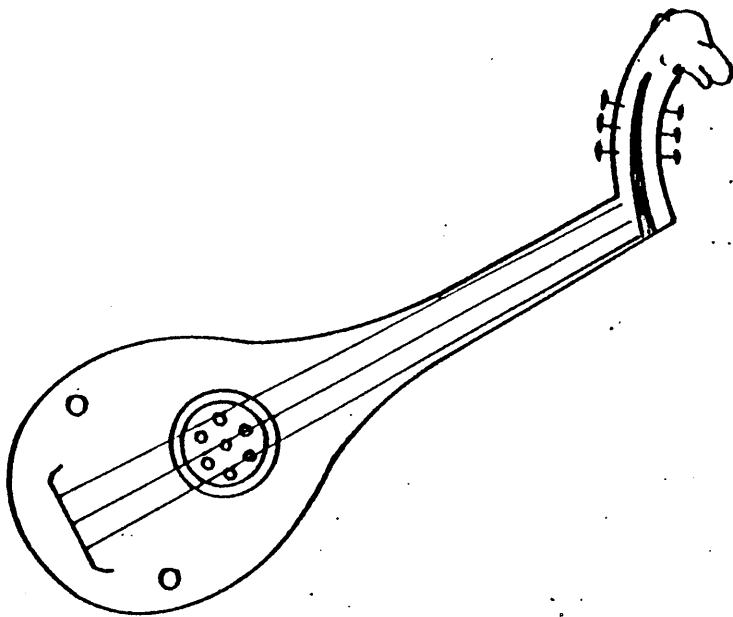
MANDORA

Frescos de la torre del homenaje del
Castillo de Alcañiz (Teruel), de Ag-
n s Chaussemiche. S.XIII. I.V.



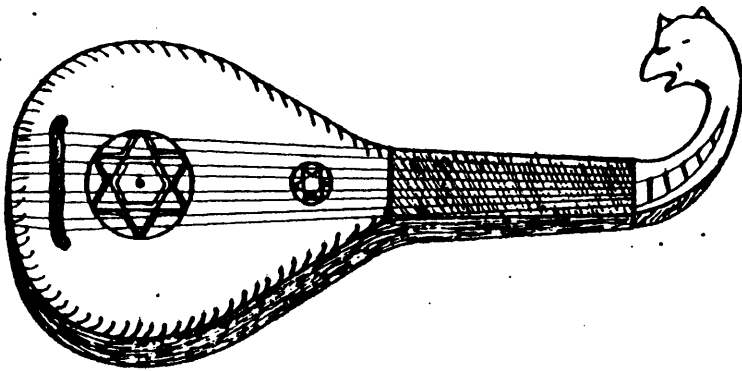
MANDORA

Folio 6 v. del "Romant de la Rose"
de Guillaume de Lorris. Códice en
pergamino miniado del s.XV. Biblio-
teca de la Universidad de Valencia.
I.V.



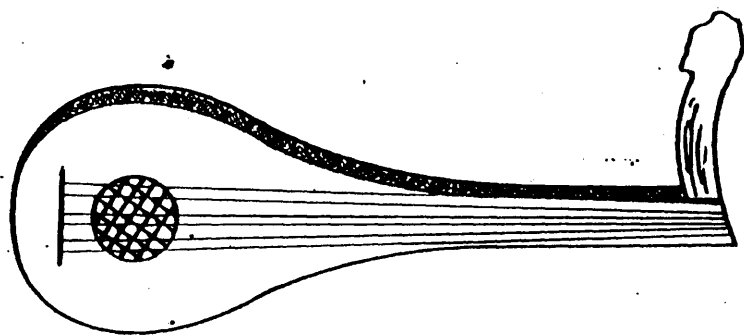
MANDORA

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre
tabla de Jaime Serra. S.XIV. Colec -
ción particular. Rosellón. I.V.



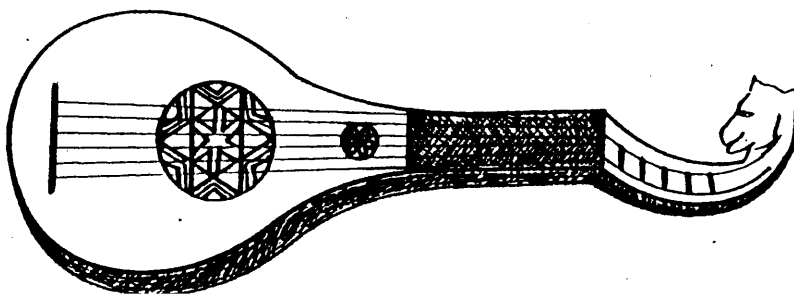
MANDORA

"La Virgen y el Niño". Tabla del reta
blo de la Iglesia de la Trinidad (año
1459). Villafranca del Panadés (Barcel
lona). I.V.



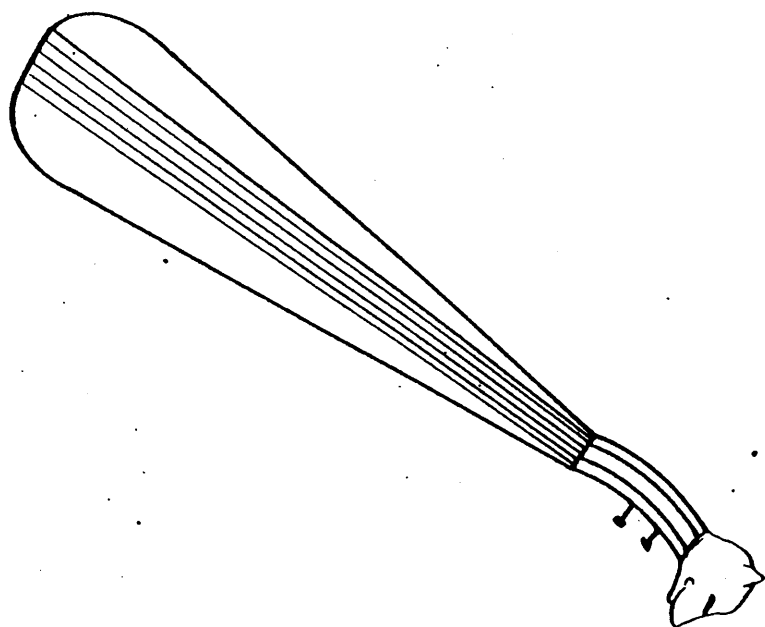
MANDORA

"La Virgen y el Niño" del "Retablo de
Nuestra Señora de Todos los Santos"
de Pedro Serra. S.XV. Museo de Arte
de Cataluña. Procede de Tortosa. I.V.



MANDORA

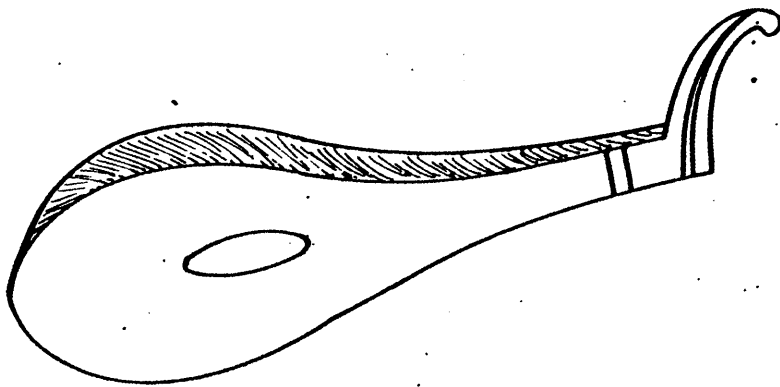
Friso de un ventanal sobre el claustro
del palacio del rey Martín, de François
de Salau (año 1400). Poblet (Tarragona)
Tomado de J.PIJOAN, Summa Artis,XI, op.
cit., pág. 545, fig. 881



MANDORA

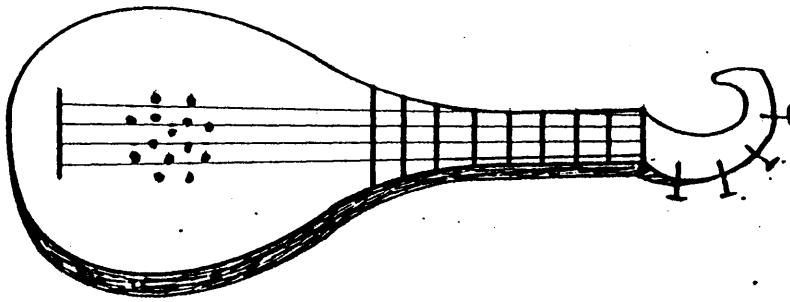
"Aparición de la Virgen a una comunidad" de Pedro Berrugete. S.XV. Museo del Prado nº 615. I.V.

209



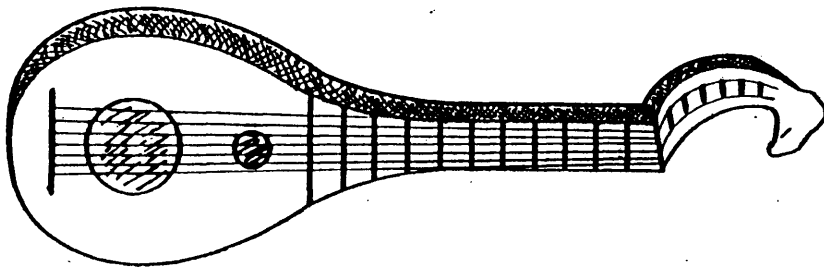
MANDORA

"El Arca de la Alianza". Folio 216 de la Biblia de Alba, iluminada por Mosé Arragel de Guadalajara. S.XV. Biblioteca del duque de Alba. Madrid. Tomado de R.MENENDEZ PIDAL, op. cit., página 289



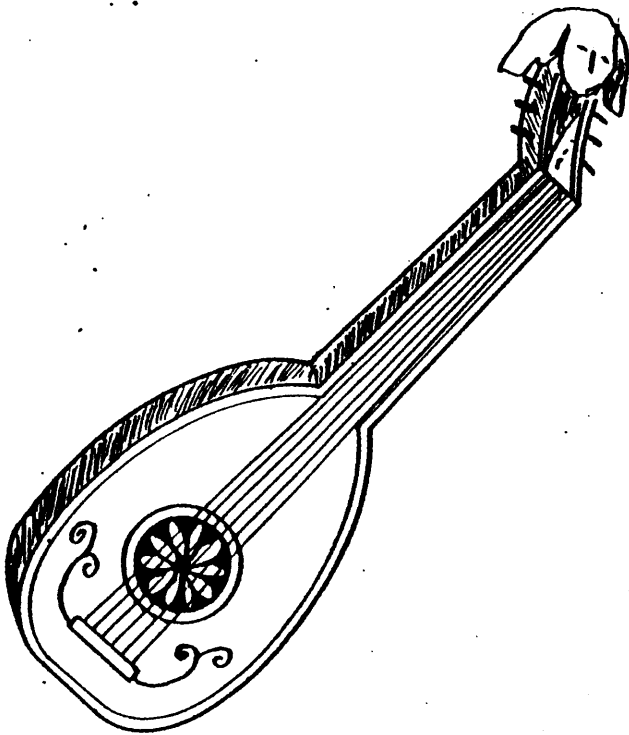
MANDORA

"La Virgen y el Niño con ángeles músicos". Tabla central del retablo de la Iglesia de Montesión, del maestro de Montesión. S.XV. Palma de Mallorca.
I.V.



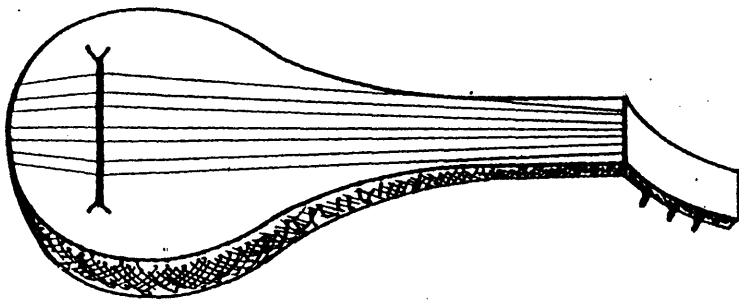
MANDORA

"Angeles". Relieve gótico del Museo
Episcopal de Palma de Mallorca. Si-
glo XV. I.V.



MANDORA

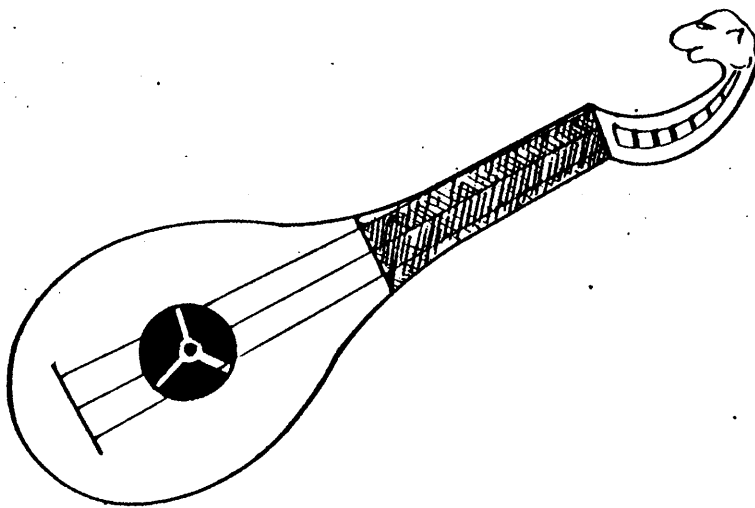
"La Virgen y el Niño". Tímpano de la
Puerta de los Apóstoles de la Cate -
dral de Valencia. S.XV. I.V.



MANDORA

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos". Retablo de la Capilla del Contador Saldaña, de Nicolás Francés. S.XV. Convento de Sta.Clara. Tordesillas. (Valladolid). I.V.

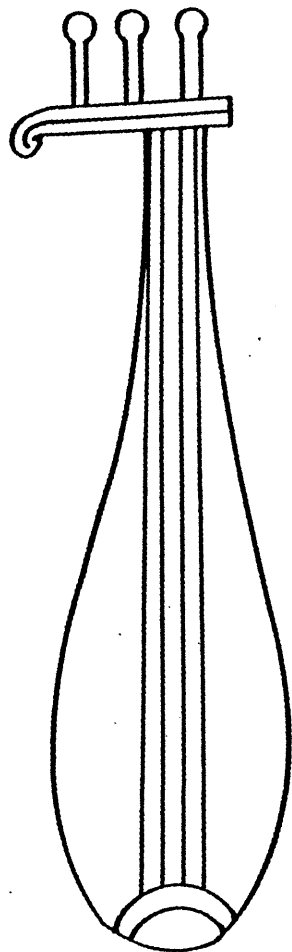
214



LAUD CORTO ISLANICO

Folio 87 del Beato ilustrado por Magius en S.Miguel de Escalada (año 950)
Actualmente en la Pierpont Morgan Library, ms. 644, de Nueva York. Tomado de J.PIJOAN, Summa Artis, VIII, op. cit., pág. 523, fig. 761

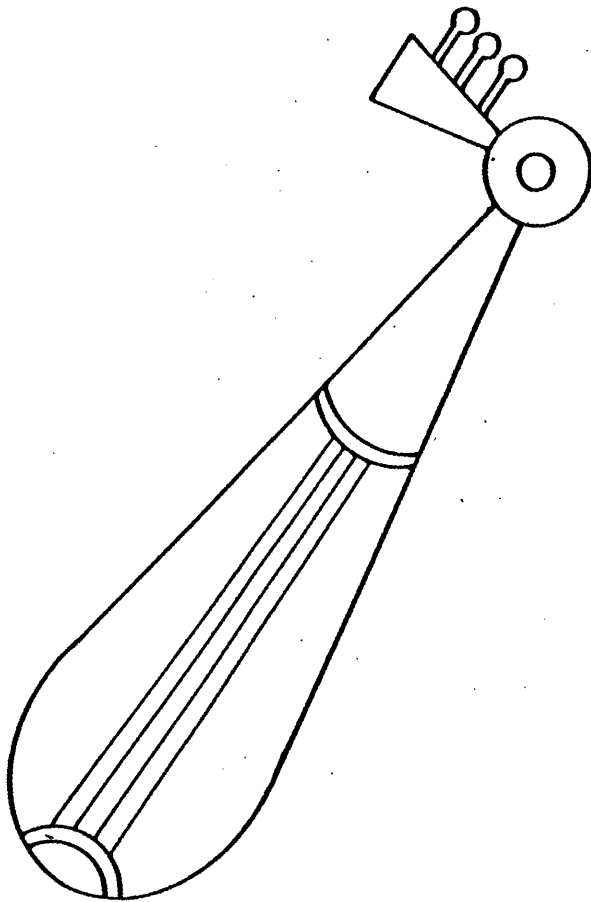
215



LAUD CORTO ISLAMICO

Folio 87 del Beato ilustrado por Magius en S. Miguel de Escalada (año 950)
Actualmente en la Pierpont Morgan Library, ms. 644, de Nueva York. Tomado de J. PIJOAN, Summa Artis, VIII, op. cit., pág. 523, fig. 761

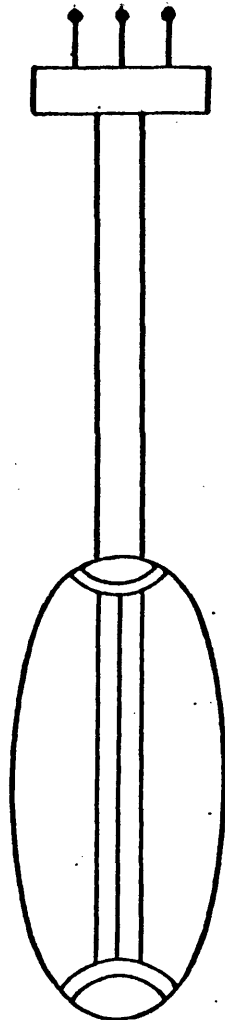
216



LAUD DE LARGO MASTIL

Folio 199 v. del Beato de Valcavado
(año 970), ilustrado por Oveco. Bi-
blioteca de Santa Cruz. Valladolid.
I.V.

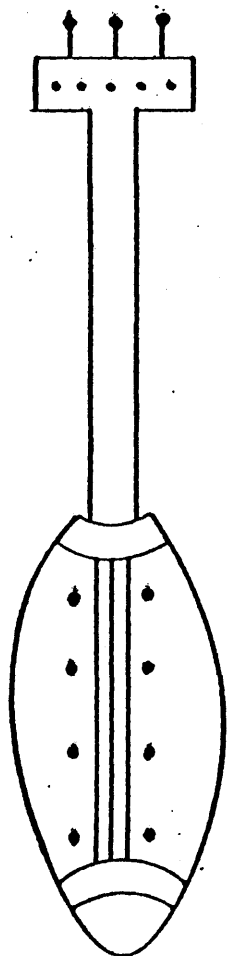
217



LAUD DE LARGO MASTIL

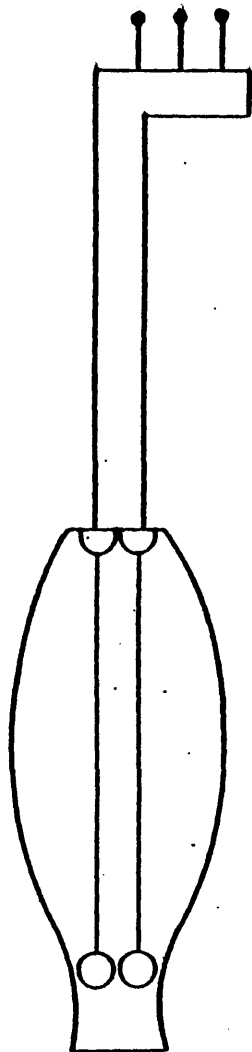
Folio 164 del Beato de Sto.Domingo de Silos (año 1093). Actualmente en Londres, Museo Británico, add. 11695. Tomado de M.MENTRE, Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media, C.S.I.C., León 1976, fig. 27

218



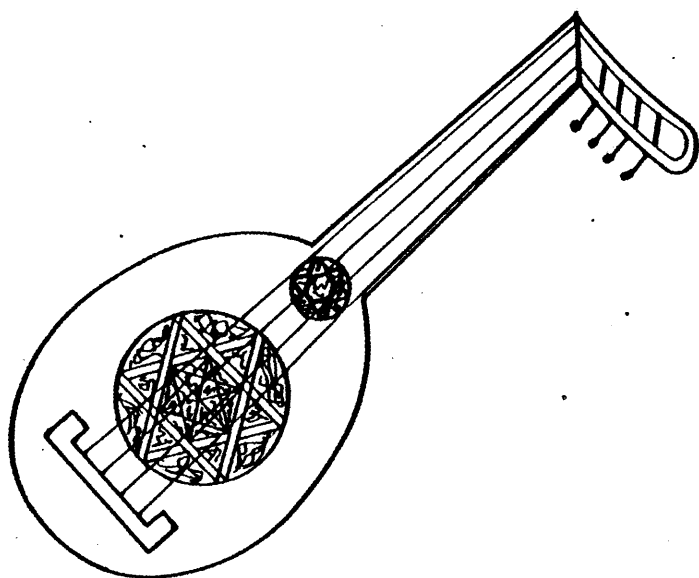
LAUD DE LARGO MASTIL

Folio 196 del Beato de Gerona (año 975). Museo diocesano de Gerona, nº 100. Ilustrado por Emeterius y la religiosa Ende. I.V.



LAUD CLASICO EUROPEO

Calle lateral del "Retablo de S.Andrés"
(finales del s.XIII o principios del s.
XIV). Parroquia de S.Andrés de Añastros
(Alava). Tomado de M.J. PORTILLA y J.E-
GUIA, op. cit., pág. 53, fot. 32



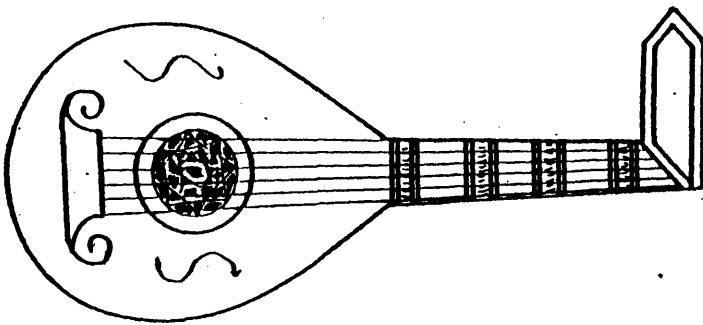
LAUD CLASICO EUROPEO

- a. Folio 18 del "Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas" de Alfonso X el Sabio (año 1283). Códice T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. I.V.

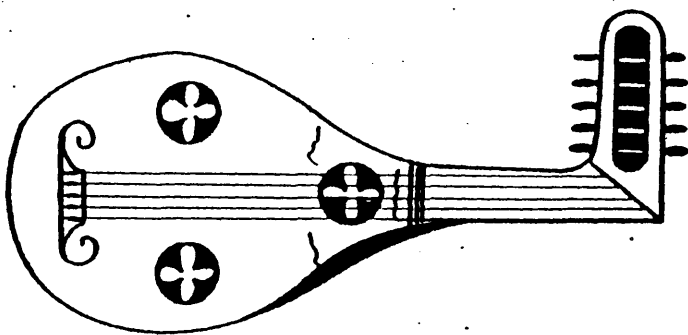
...

LAUD ARABE

- b. Folio 68 del "Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas" de Alfonso X el Sabio (año 1283). Códice T I 6 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Tomado de R.MENDENDEZ PIDAL, op. cit., pág. 375



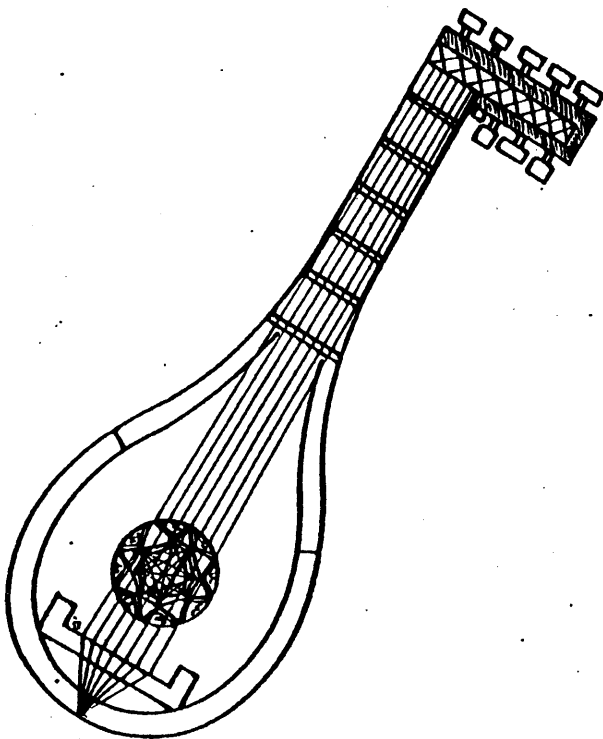
a



b

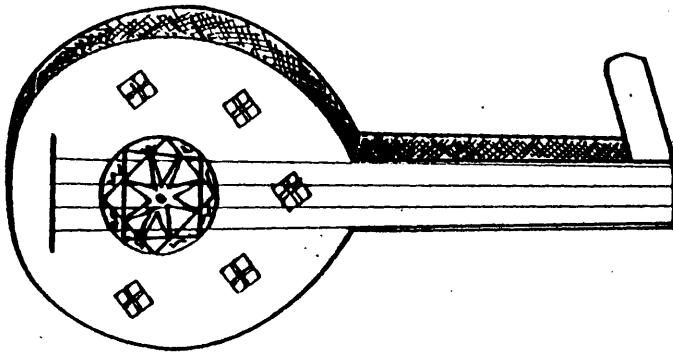
LAUD CLASICO EUROPEO

Pinturas murales del ábside de la igle
sia de S.Miguel de Daroca (Zaragoza).
S.XIII. I.V.



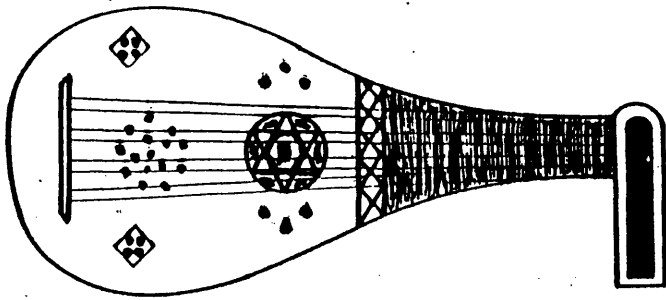
LAUD CLASICO EUROPEO

"La Virgen de la Leche entre ángeles músicos". Fragmento de un retablo del taller de los Serra. S.XIV. Propiedad de D.Rómulo Bosch Catarineu. Barcelona. I.V.



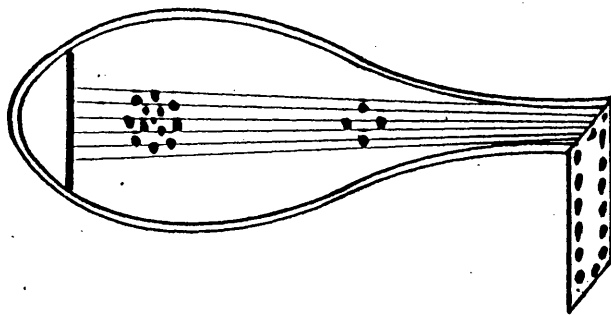
LAUD ARABE

"La Coronación de la Virgen". Pintura anónima sobre tabla. Mezcla influjos de Destorrents y Ferrer Bassa (año 1350). Colección Muntadas. Badalona. (Barcelona). I.V.



LAUD ARABE

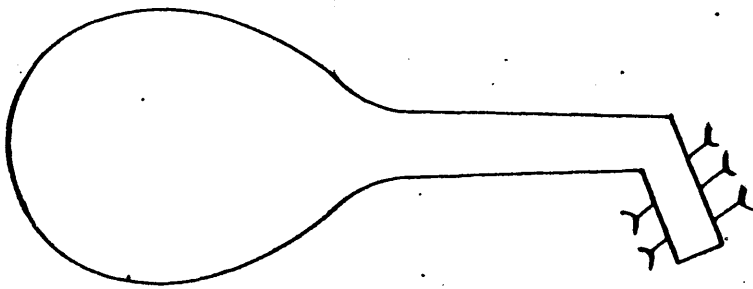
"La Virgen y el Niño". Pintura anónima
ma de escuela catalana. S.XIV. Colección
ción particular. Barcelona. Tomado
de H.ANGLES, op. cit., pág. 81



LAUD CLASICO EUROPEO

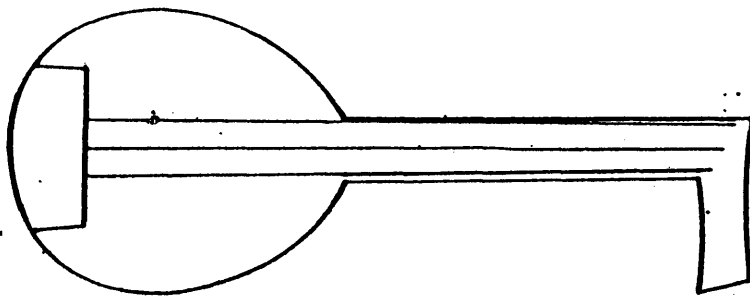
Pinturas del techo del claustro del
Monasterio de Sto.Domingo de Silos.
(Burgos). S.XIV

226



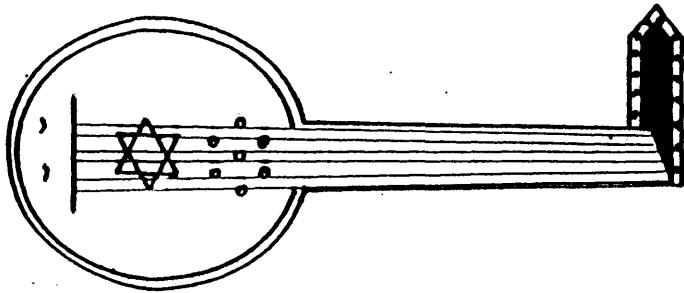
LAUD CLASICO EUROPEO

Finturas del techo del claustro del
Monasterio de Sto.Domingo de Silos.
(Burgos). S.XIV



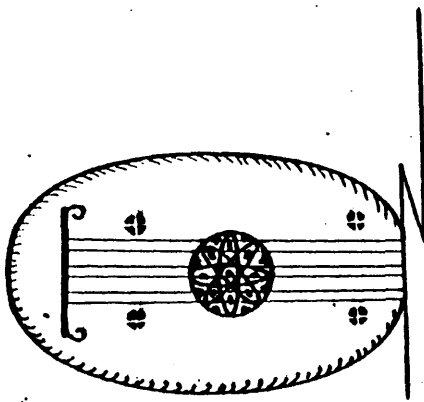
LAUD

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre tabla del "Retablo de S.Millán". Museo Provincial de Logroño. Procede del Monasterio de S.Millán de Suso (Logroño). I.V.



LAUD

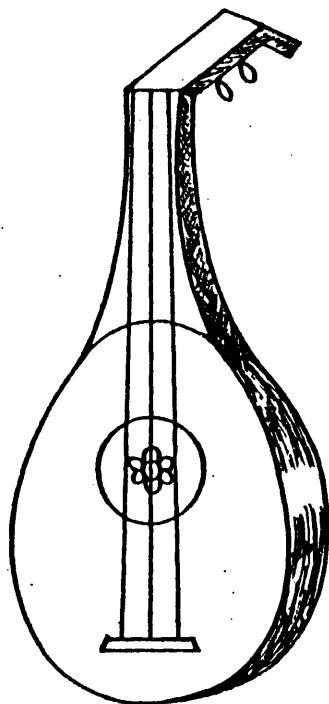
Folio 1 del Libro de Privilegios de los Reyes de Mallorca. Iluminado en 1334 por Romeo des Poal de Manresa. Archivo Histórico de Palma de Mallorca. Tomado de J.DOMINGUEZ BORDONA, op. cit., T.II, lám. 101



LAUD CLASICO EUROPEO

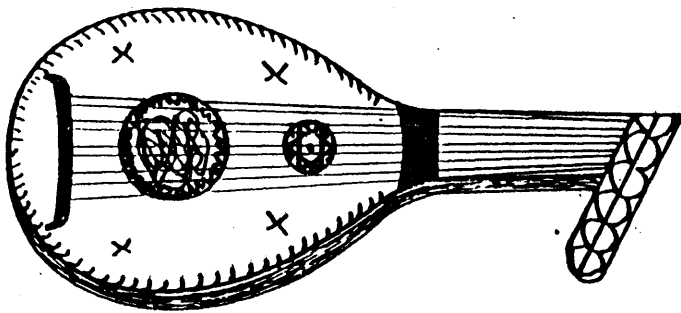
Folio 141 del "Rommat de la Rose" de
Guillaume de Lorris. Códice en perga-
mino miniado del s.XV. Biblioteca de
la Universidad de Valencia. I.V.

230.



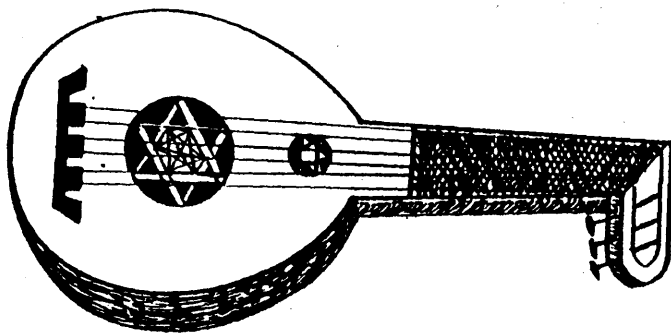
LAUD CLASICO EUROPEO

"La Virgen y el Niño". Pintura sobre
tabla de Jaime Serra. S.XIV. Colec -
ción particular del Rosellón (Fran -
cia). I.V.



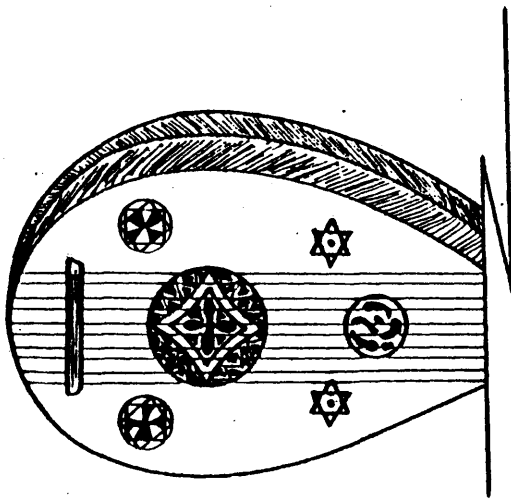
LAUD CLASICO EUROPEO

"La Virgen de los Angeles". Pintura
sobre tabla de la escuela del maes-
tro de la Pentecostés de Cardona.
S.XIV. Colección Perriollat. París.
I.V.



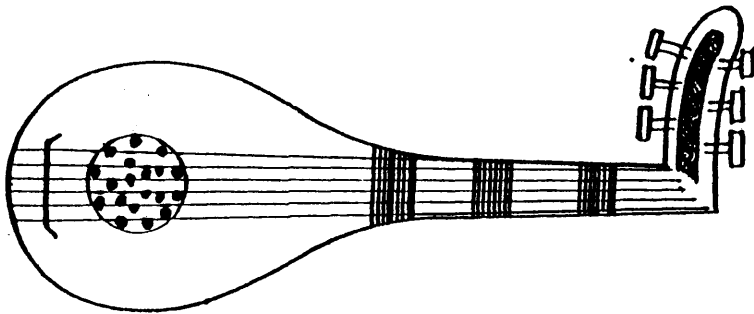
LAUD CLASICO EUROPEO

"La Virgen de los Angeles". Pintura
sobre tabla del maestro de Belmonte.
S.XV. Colección Junyer-Vidal. Barce-
lona. I.V.



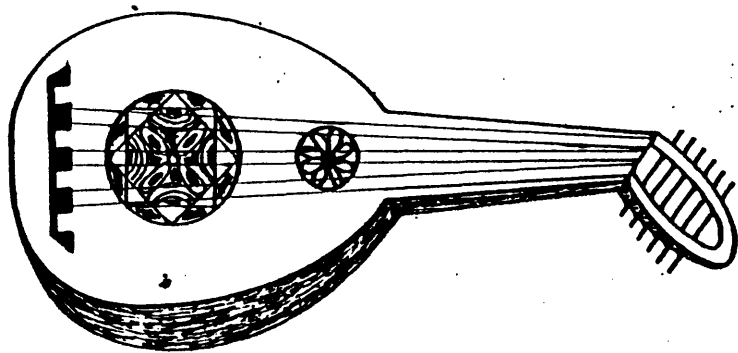
CITOLA

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre
tabla de Jaime Cabrera. S.XV. Colección
Viñas. Barcelona. I.V.



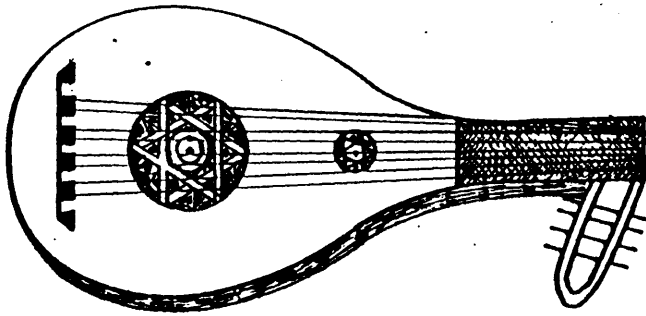
LAUD CLASICO EUROPEO

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre
tabla del círculo de Pedro Nicolau. Si
glo XV. Sala capitular de la Catedral
de Barcelona. I.V.



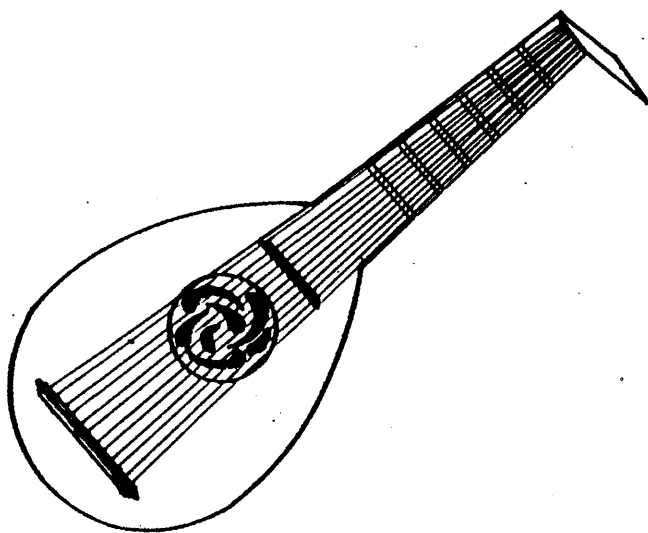
LAUD CLASICO EUROPEO

"La Virgen con el Niño" del "Retablo
de Nuestra Señora de Todos los Santos"
de Pedro Serra. S.XV. Museo de Arte de
Cataluña. Barcelona. Procede de Torto-
sa. I.V.



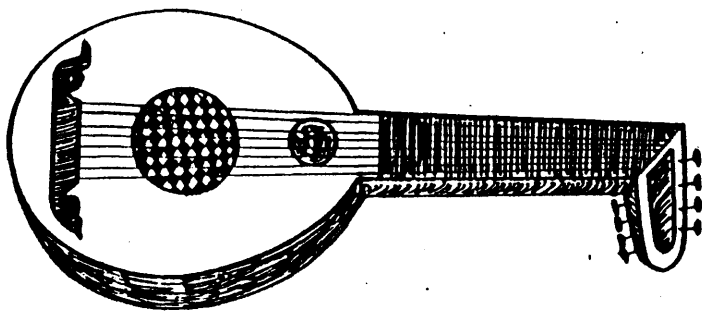
LAUD CLASICO EUROPEO

"La Virgen con el Niño". Pintura sobre
tabla de Miguel Ximenez. S.XV. Colec -
ción Mateu. Peralada (Barcelona) I.V.



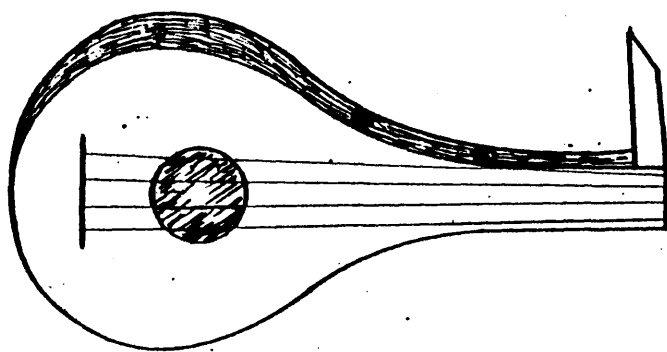
LAUD CLASICO EUROPEO

Fragmento de un retablo con ángeles
músicos del maestro de la Pentecostés
de Cardona. S.XIV. Iglesia parroquial
de Cardona (Barcelona). Tomado de H.
ANGLES, op. cit., pág. 113



LAUD CLASICO EUROPEO

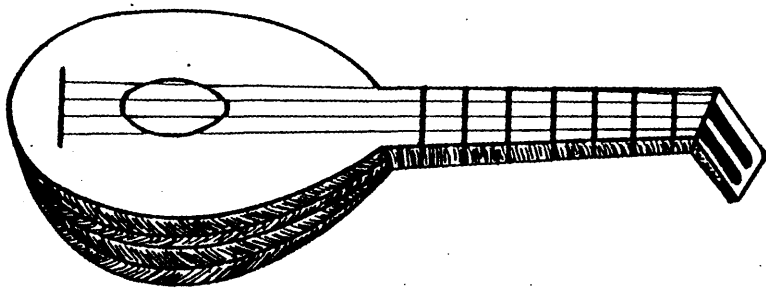
"La Resurrección". Miniatura de un Pa
sionario de finales del s.XV. Monaste
rio de Guadalupe (Cáceres). I.V.



LAUD CLASICO EUROPEO

Página del Breviario de Carlos V. Siglo XVI. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. I.V.

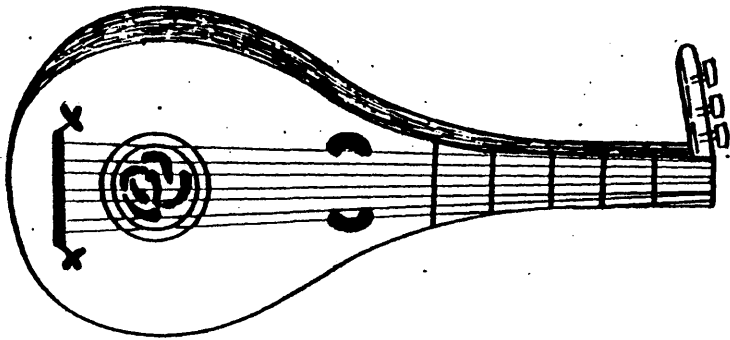
240



LAUD CLASICO EUROPEO

"La Virgen con el Niño y ángeles músi
cos". Pintura sobre tabla con el retra
to del donante Sperandeo de Sta. Fe,
del maestro de Lanaja (año 1439). Mu -
seo Lázaro Galdiano. Madrid. I.V.

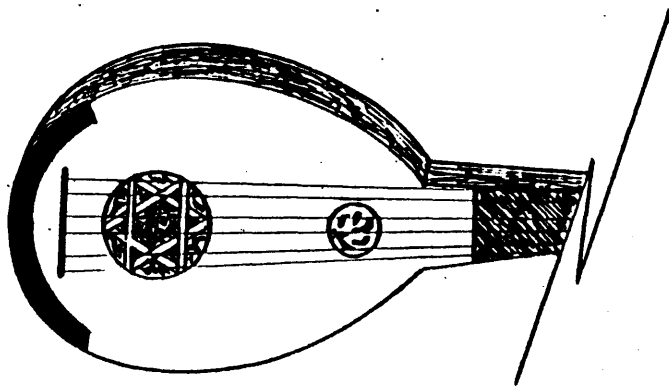
241



LAUD CLASICO EUROPEO

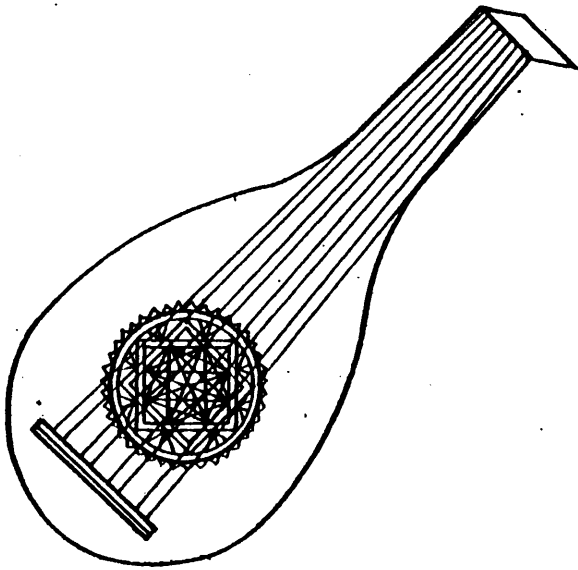
"La Virgen y el Niño". Tabla central
de un tríptico con influencia del
maestro de la Pentecostés de Cardona
(principios del s.XV). Museo Arqueo-
lógico de Madrid. I.V.

242



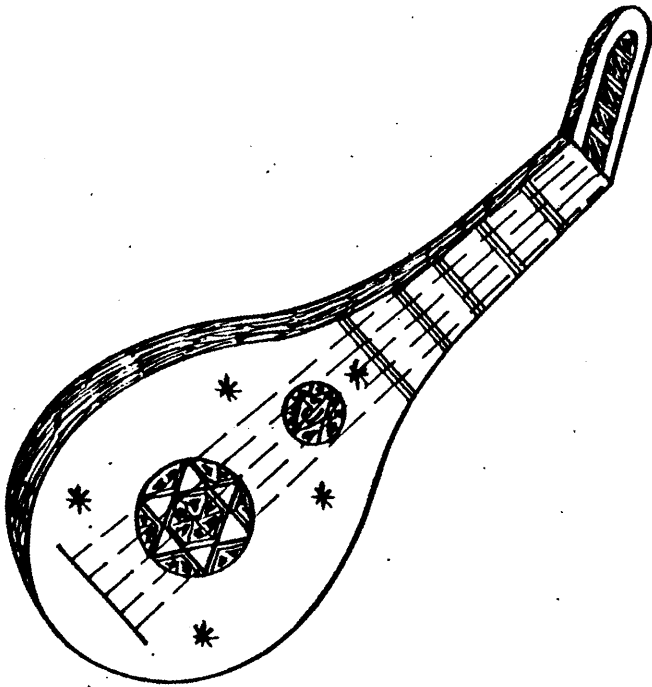
LAUD CLASICO EUROPEO

Capitel de la iglesia de S.Sernín de
Pamplona. S.XV. I.V.



LAUD CLASICO EUROPEO

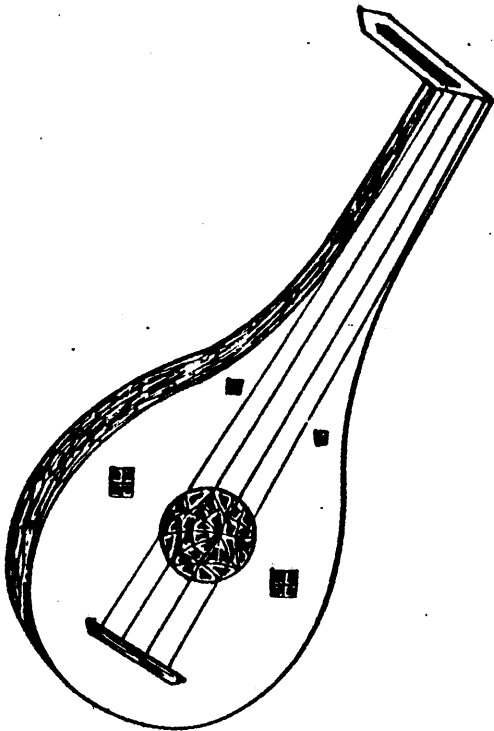
"La Virgen y el Niño con ángeles músi
cos". Tabla central del retablo de la
iglesia de Montesión del maestro de
Montesión. S.XV. Palma de Mallorca.
I.V.



LAUD CLASICO EUROPEO

"La Deesis". Inicial de página del Can
toral "El Aguilucho" de finales del s.
XV. Archivo de la Catedral de Toledo.
I.V.

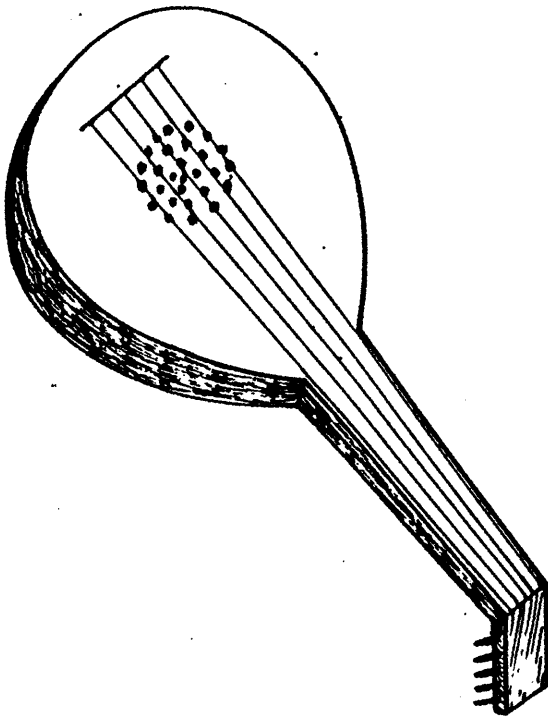
245



LAUD CLASICO EUROPEO

"Cristo y la Virgen". Inicial de pági
na del Misal de Mendoza en pergamino
miniado del s.XV. Archivo de la Cate-
dral de Toledo (cajón 4). I.V.

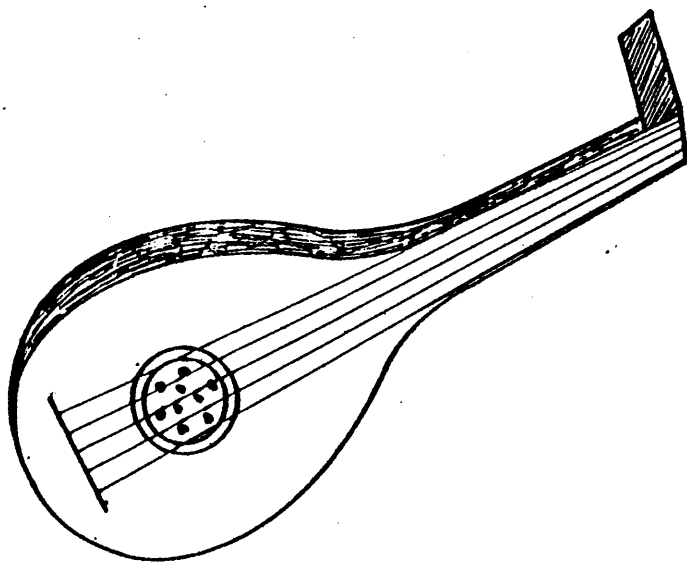
246



LAUD CLASICO EUROPEO

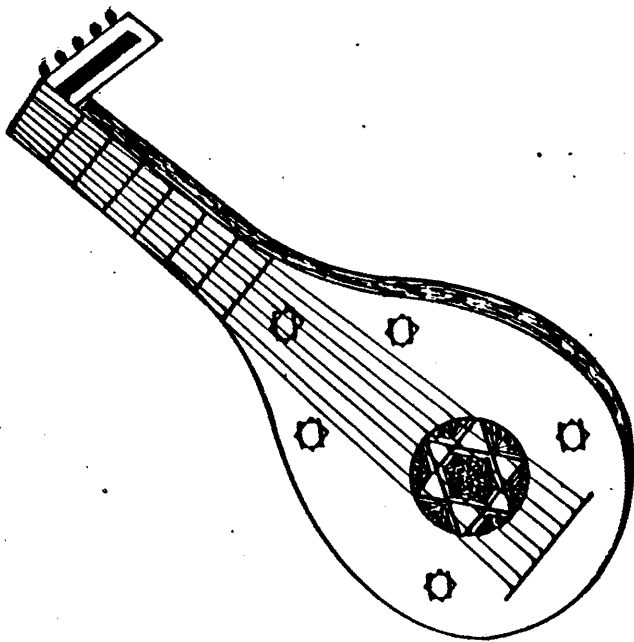
Miniatura de "Opera" de Publio Virgilio Marón. Códice en pergamino miniado del s.XV. Biblioteca de la Universidad de Valencia (vol. 748). I.V.

247.



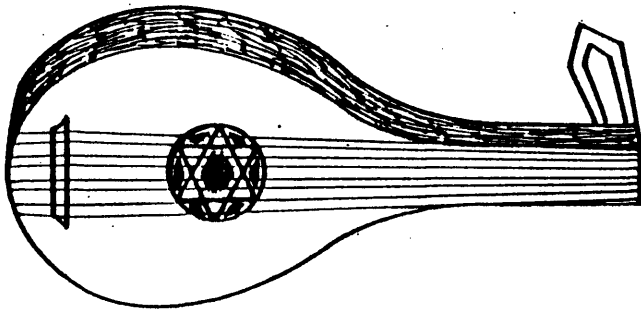
LAUD CLASICO EUROPEO

"La Virgen y el Niño". Tabla central
del "Retablo de Sta.Ana" del maestro
de los Perea. S.XV. Colegiata de Já-
tiva (Valencia). I.V.



LAUD CLASICO EUROPEO

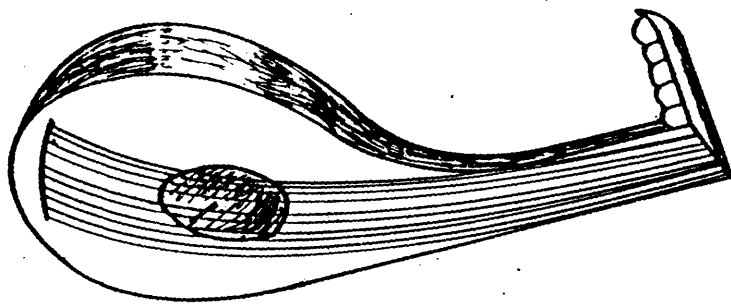
"La Coronación de la Virgen". Tabla central del "Retablo de la Virgen" de Miguel del Rey en colaboración con el maestro de Torralba (año 1440). Iglesia parroquial de Sádaba (Zaragoza). I.V.



LAUD CLASICO EUROPEO

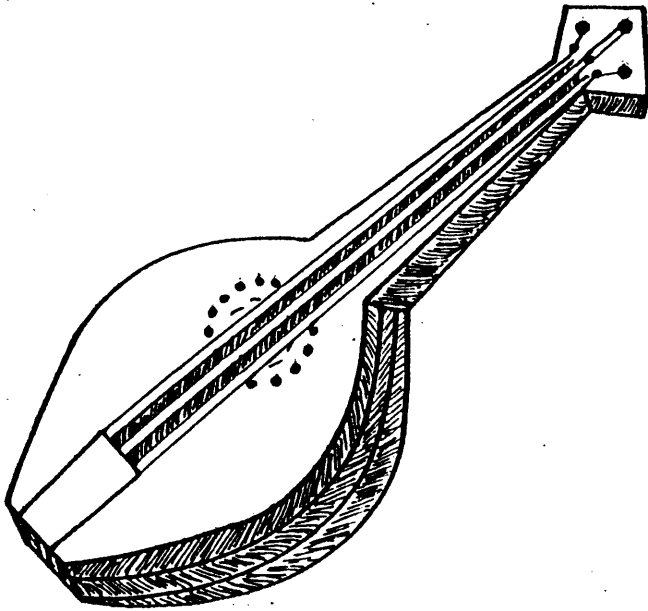
Retablo Mayor de la Seo de Zaragoza,
obra de Hans Gnunda. S.XV. I.V.

250



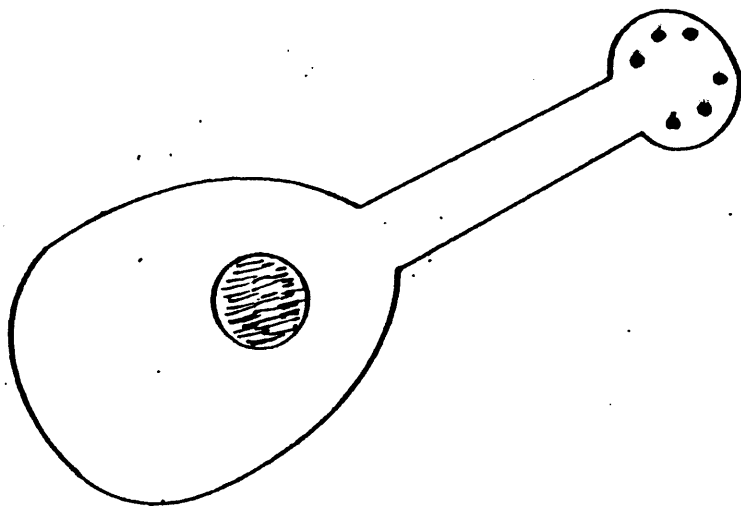
LAUD

Archivolta de la Puerta del Sarmental
de la Catedral de Burgos. S.XIII. I.V.



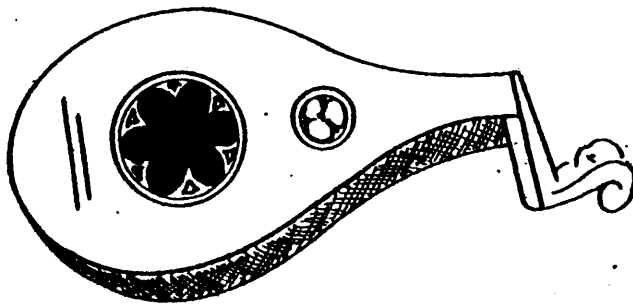
BALDOSA

Pinturas murales del ábside de la igle
sia del Cerco de Artajona (Navarra),
del maestro de Artajona. S.XIII. Museo
de Arte de Pamplona. I.V.



CITOLA

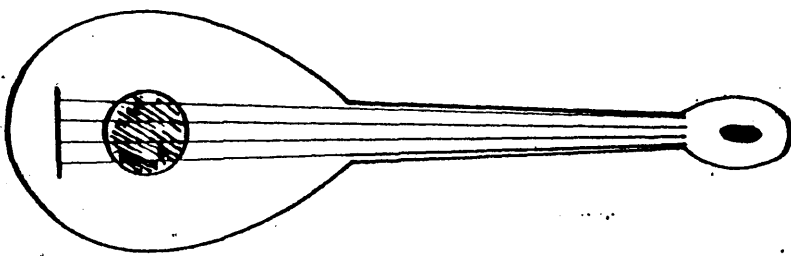
Archivolta de una portada de la Catedral de Pamplona (finales del s.XIV). Tomado de J.M.LANANA, Los instrumentos musicales en la España renacentista, "Miscellanea Barcinonensia" XXXIX, Barcelona 1974, fig. 12



CITOLA

Orla de una página miniada con el
"Prendimiento de Jesús". Cantoral
en pergamino miniado del s.XV. Mo-
nasterio de Guadalupe (Cáceres).
I.V.

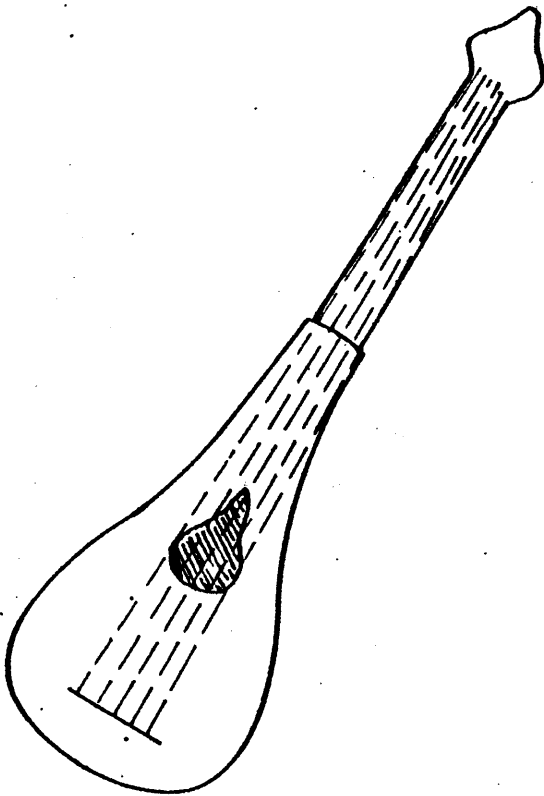
254



CITOLA

Página miniada del Misal de Mendoza.
Códice en pergamino miniado del s.XV.
Archivo de la Catedral de Toledo (ca-
jón 4). I.V.

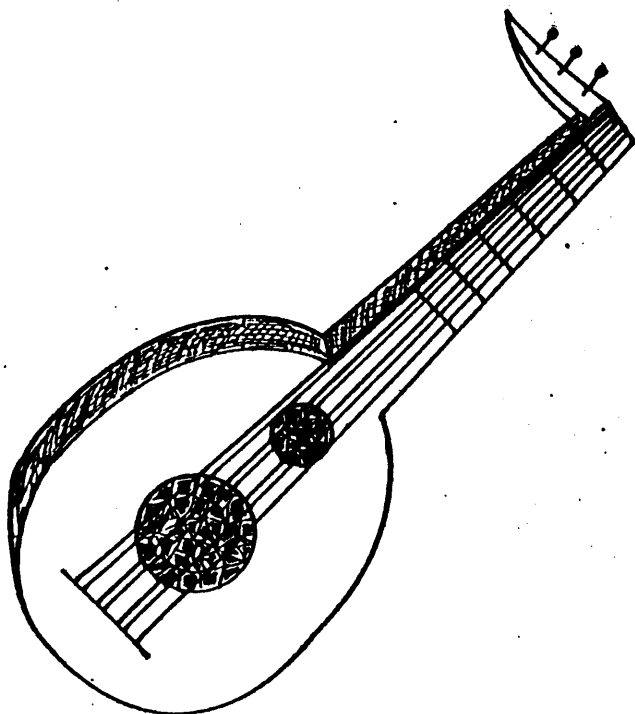
255



BALDOSA

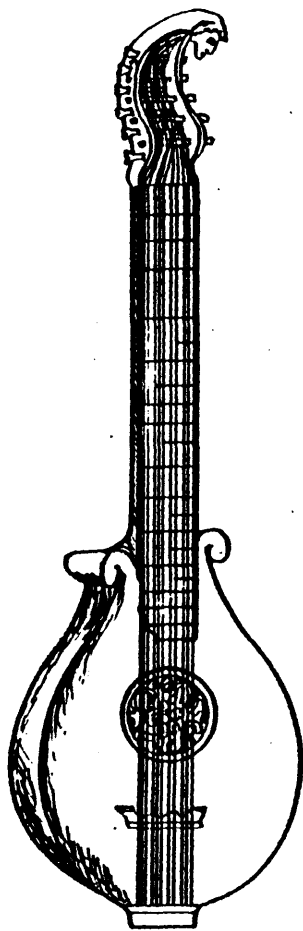
"San Vicente". Pintura sobre tabla
del s.XV. Museo Diocesano de Lérida.
I.V.

256



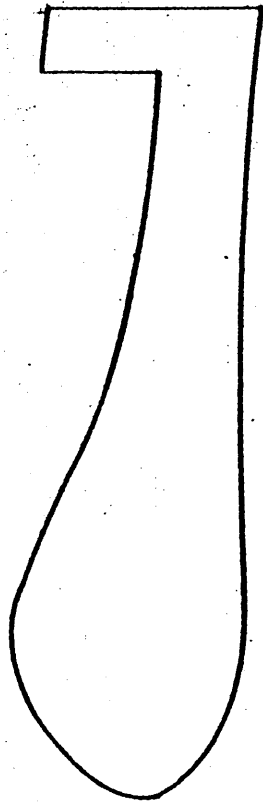
CISTRO

Del tratado "Harmonie Universelle" de
Marin Mersenne. (año 1636)



LAUD CORTO ISLAMICO

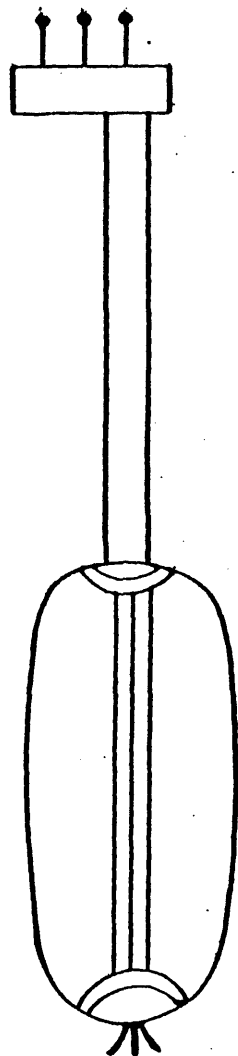
Folio 142 del Beato de Turín, copia
catalana del Beato de Gerona, reali-
zada hacia el año 1100. Biblioteca
Nacional de Turín, ms. lat. 93
A.F.A.L.



LAUD DE LARGO MASTIL

Folio 174 v. del Beato ilustrado por Magius en S.Miguel de Escalada (año 950). Actualmente en la Pierpont Morgan Library, ms. 644, de Nueva York. Tomado de J.PIJOAN y otros, Historia del Arte, III, Ed. Salvat, Barcelona 1971, pág. 184

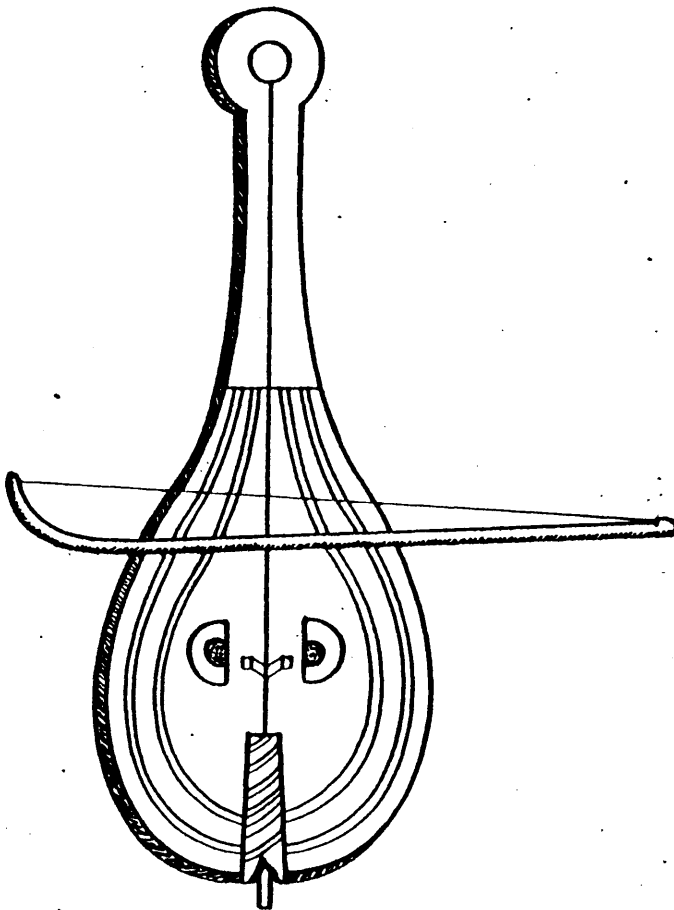
259



"LYRA" BIZANTINA

Dibujo del Manuscrito de Saint-Blaise del s.XII, copiado por MARTINUS GERBERTUS, De Cantu et música sacra, II, Saint-Blaise 1774. Tomado de E. de COUSSEMAKER, Memoire sur Hucbald et sur ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique, Paris 1841, lám. 1, nº 1

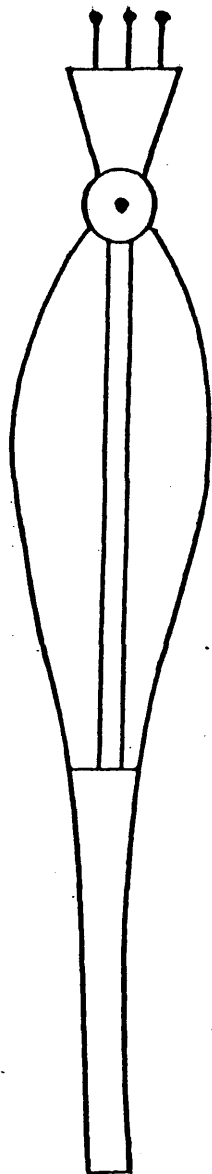
. . .



GIGA

Folios 189 v. y 190 del Beato de Gerona (año 975), iluminado por Emeterius y la religiosa Ende. Museo Diocesano de Gerona, nº 100. Tomado de J. CAMON AZNAR, El beato de Gerona, en Rev. "Goya" nº 128, Madrid 1975, pág. 76

261



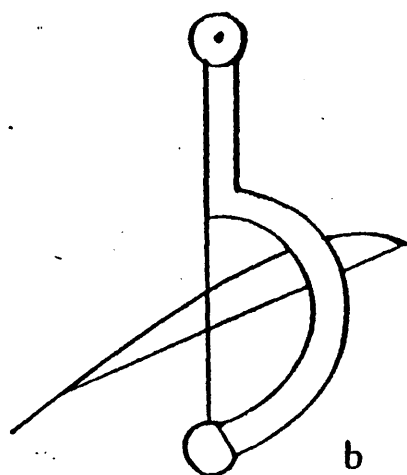
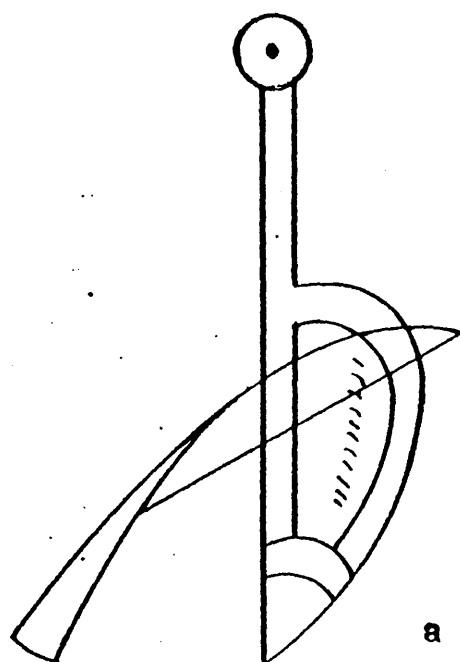
GIGA

- a. Folio 122 v. del Beato de El Escorial. Real Biblioteca & II 5. S.X. Tomado de R.PERALES DE LA CAL, Del Ars Antiqua al Renacimiento en España, Ed. Nacional, Madrid 1979, pág. 31

...

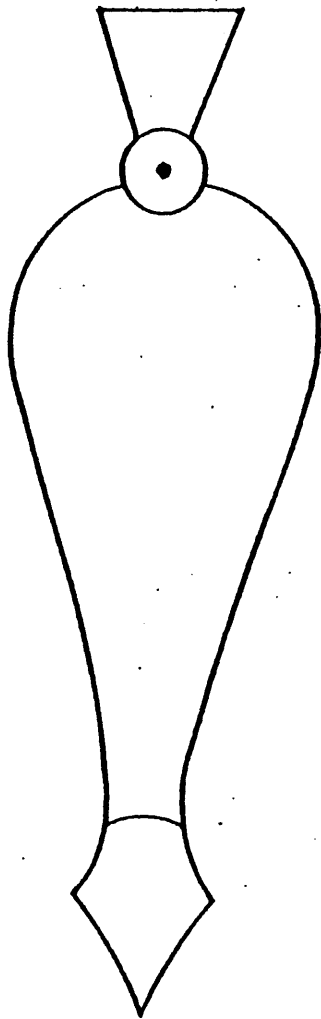
GIGA

- b. Folio 117 del Beato de El Escorial. Real Biblioteca & II 5. Tomado de R.PERALES DE LA CAL, op. cit., págs. 22 y 23



GIGA

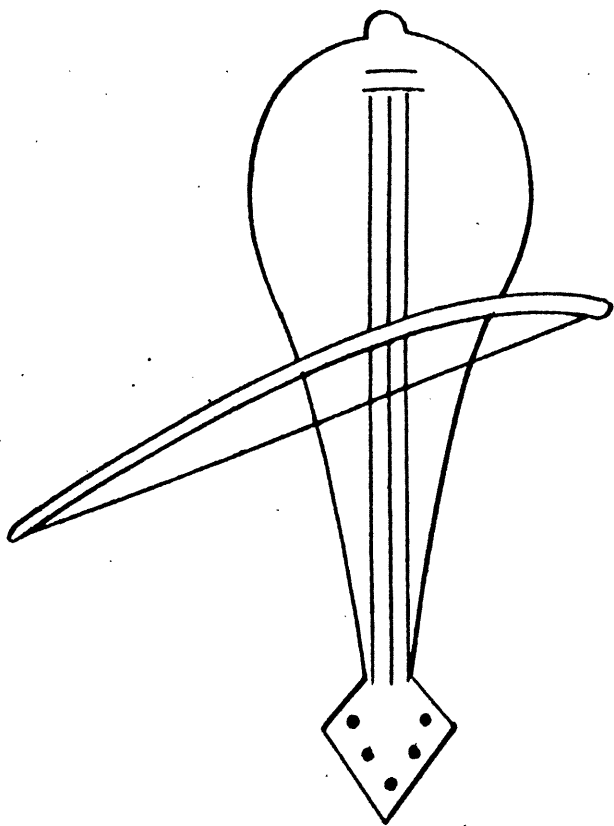
Folios 136 v. y 137 del Beato de Turín,
copia catalana del Beato de Gerona rea-
lizada en el año 1100. Biblioteca Nacio-
nal de Turín, ms. lat. 93. A.F.A.L.



GIGA

Folio 73 v. del Beato de Turín, copia catalana del Beato de Gerona, realizada en el año 1100. Biblioteca Nacional de Turín, ms. lat. 93. Tomado de J.CAMON AZNAR, Pintura medieval española, "Summa Artis" XXII, Espasa-Calpe, Madrid 1966, lám. II

264

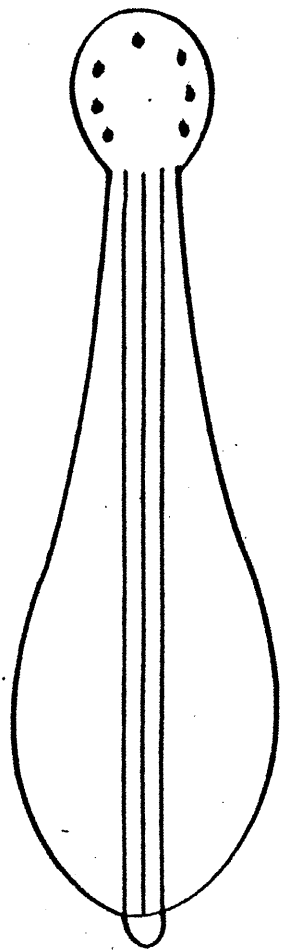


GIGA

Folio 142 del Beato de Turín, copia catalana del Beato de Gerona realizada en el año 1100. Biblioteca Nacional de Turín, ms. lat. 93.

A.F.A.L.

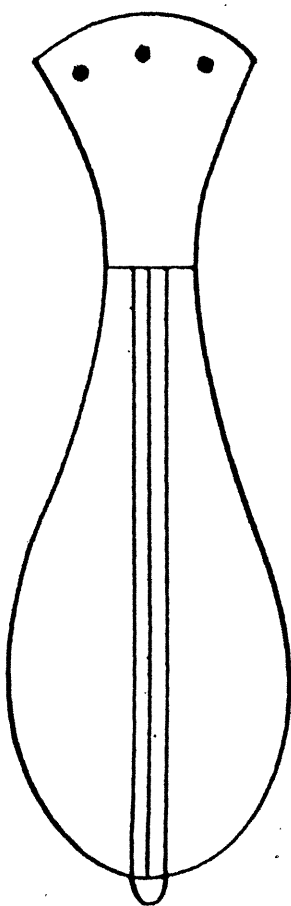
265



GIGA

Folio 142 del Beato de Turín, copia catalana del Beato de Gerona realizada en el año 1100. Biblioteca Nacional de Turín, ms. lat. 93
A.F.A.L.

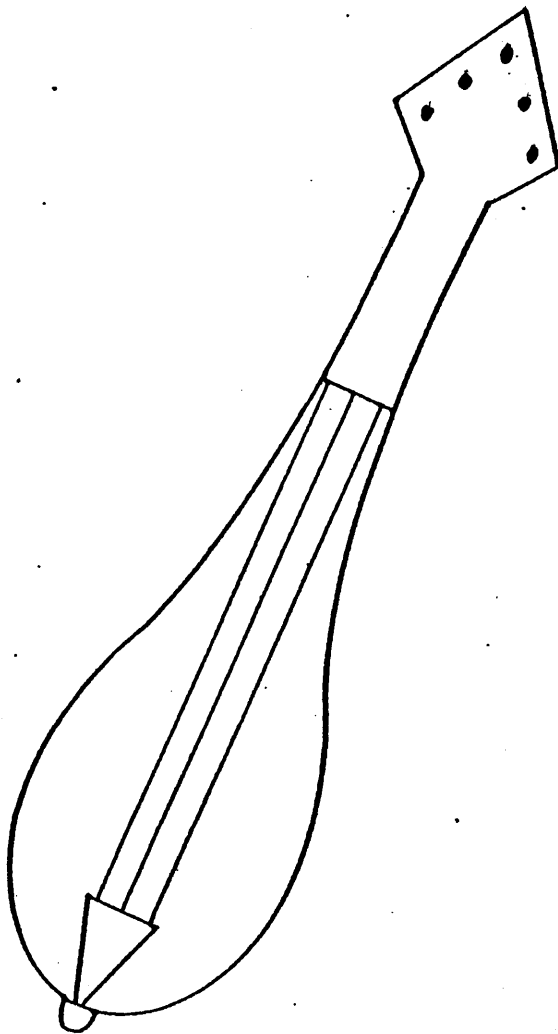
266



GIGA

Folio 142 del Beato de Turín, copia catalana del Beato de Gerona realizada en el año 1100. Biblioteca Nacional de Turín, ms. lat. 93
A.F.A.L.

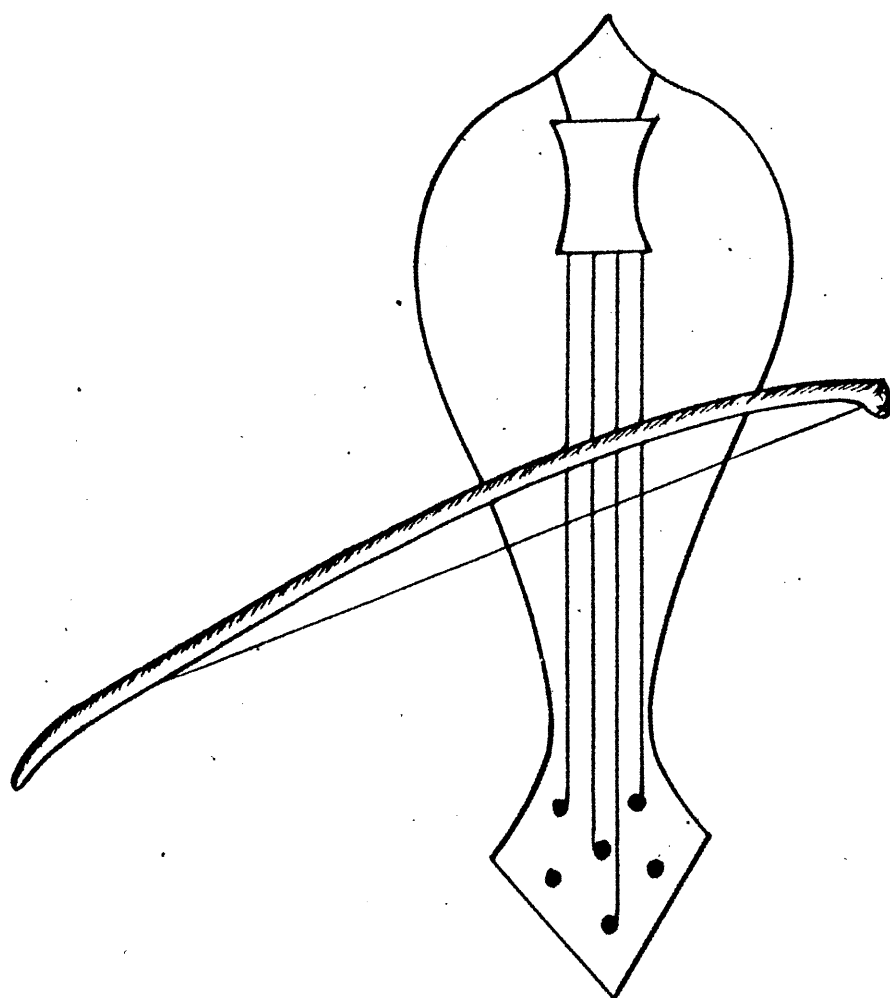
267



GIGA

Friso alto de la sala de un castillo
procedente posiblemente del castillo
de Urgellet (año 1200). Museo de Ar-
te de Cataluña. Barcelona. I.V.

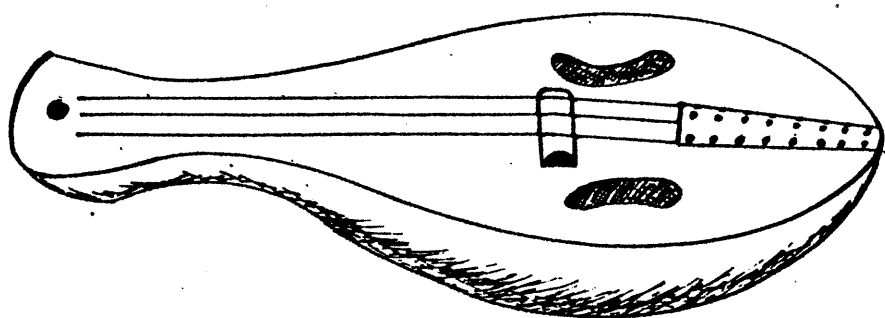
268



GIGA

Capitel de la nave de la iglesia de
Sta. María de Uncastillo (Zaragoza).
S.XII. Tomado de A. CANELLAS-LOPEZ
y A. SAN VICENTE, Aragón roman, Zo-
diaque, la nuit des temps, 1971,
lám. 143

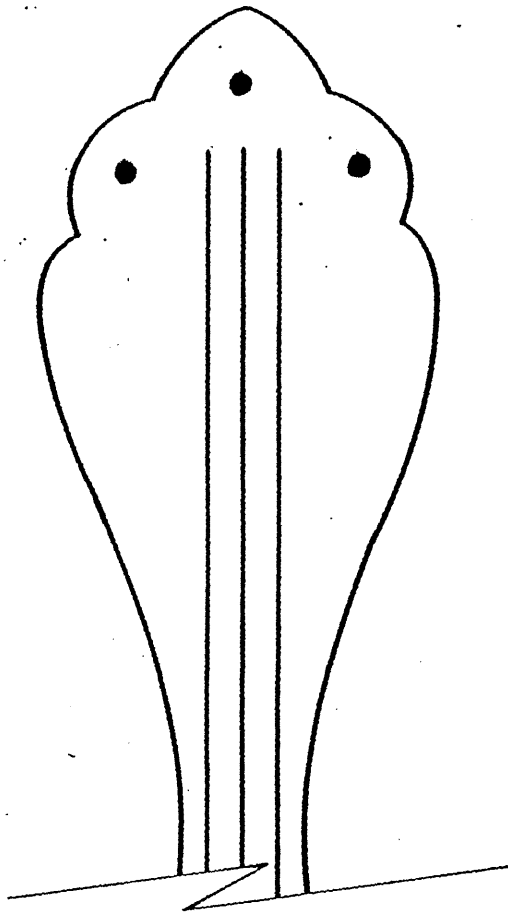
269



GIGA

Archivolta de la portada septentrional de la Colegiata de Sta. María la Mayor de Toro (Zamora). S.XII. Tomado de RAMOS DE CASTRO, El arte románico en la provincia de Zamora, Excma. Diputación provincial de Zamora, Zamora 1977, lám. CCLVII. 458

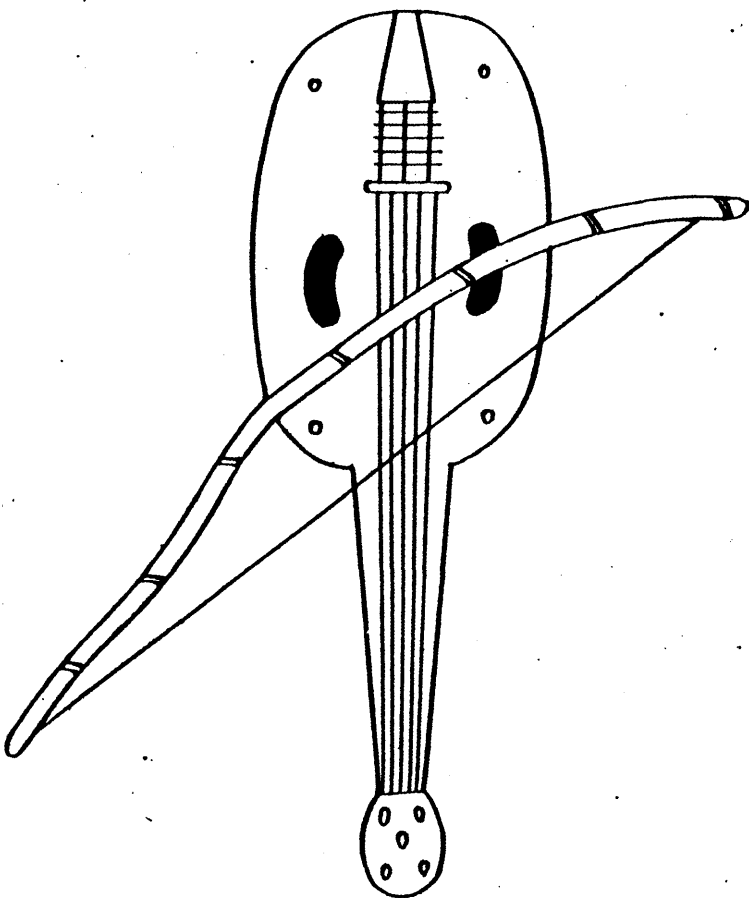
270



VIHUELA DE ARCO

Folio 126 v. del Beato del Monasterio
de S.Andrés de Arroyo. S.XIII. Actualmente
en la Biblioteca Nacional de Paris, nouv.acq. 2290. A.F.A.L.

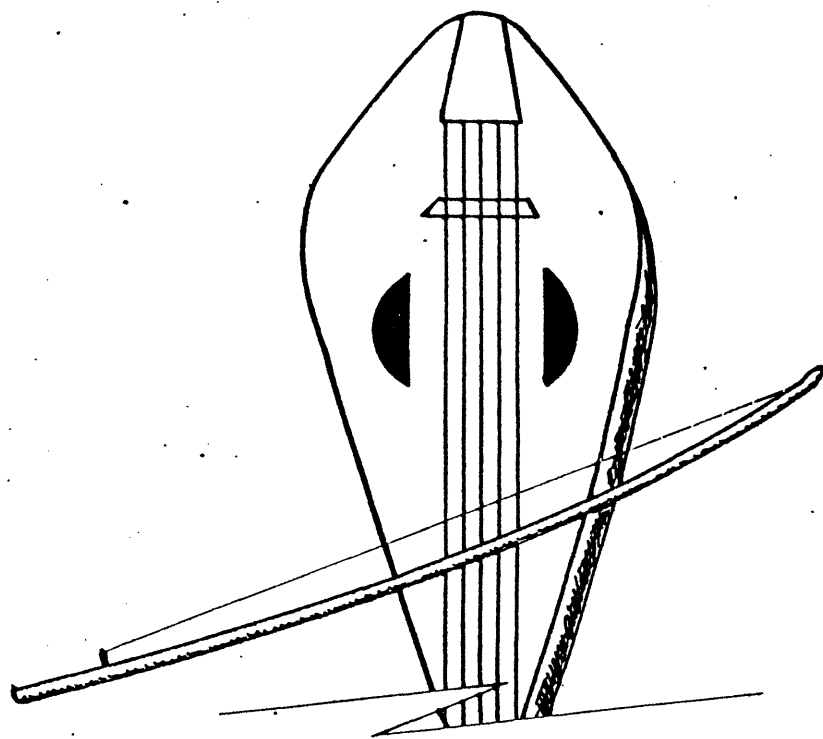
271



FIDULA ESCAFOIDE

Relieve de la puerta de la iglesia de
Sta. María la Real, en el castillo de
D^a Blanca de Navarra en Olite (Nava--
rra). S.XIII. I.V.

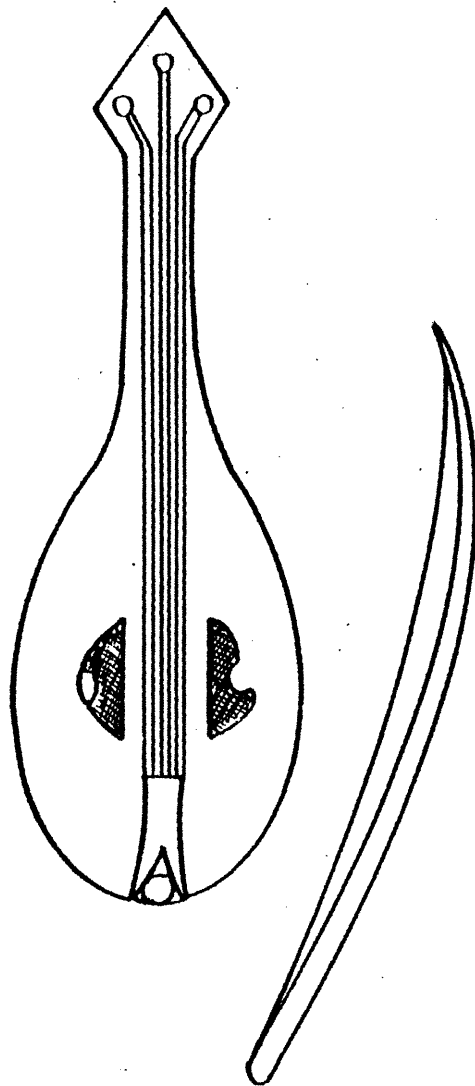
272



FIDULA OVAL

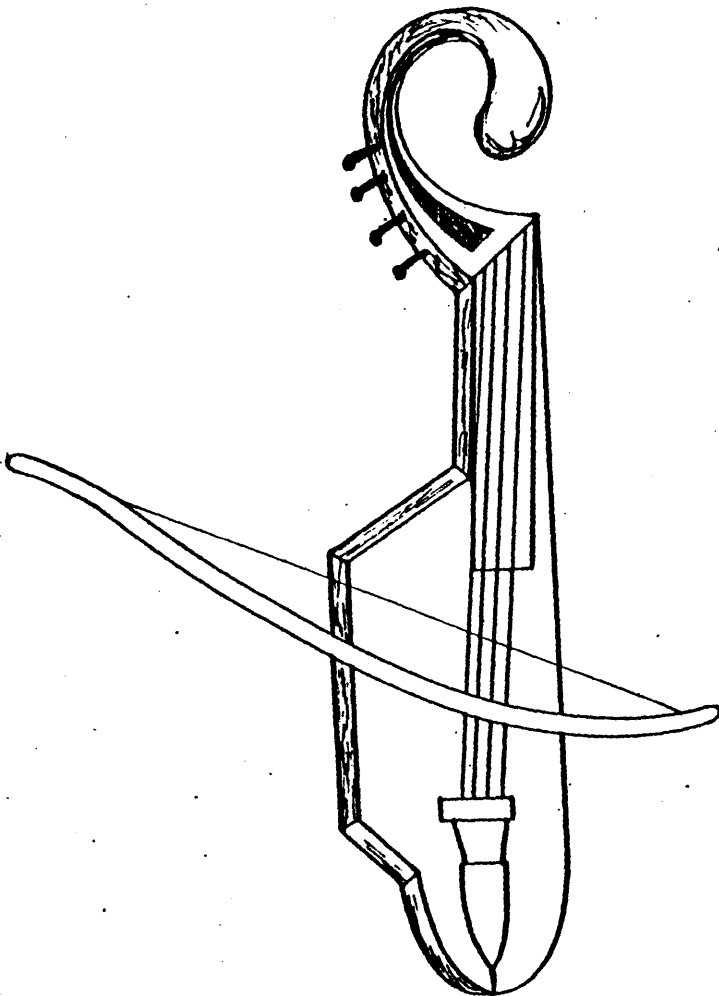
Capitel del portal de la iglesia de
Colina de Losa (Burgos). S.XII. Toma
do de A. RODRIGUEZ y L.M. de LOJENDIO
Castille Romane I, Zodiaque, la nuit
des temps, 1966, lám. 102.

273



VIHUELA DE ARCO

"La Virgen y el Niño". Pintura catalana de estilo italogótico de principios del s.XV. Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas. Tomado de BRAGARD et de HEN, Instrumentos de música, ed. Daimon, Barcelona 1976, lám. II-15

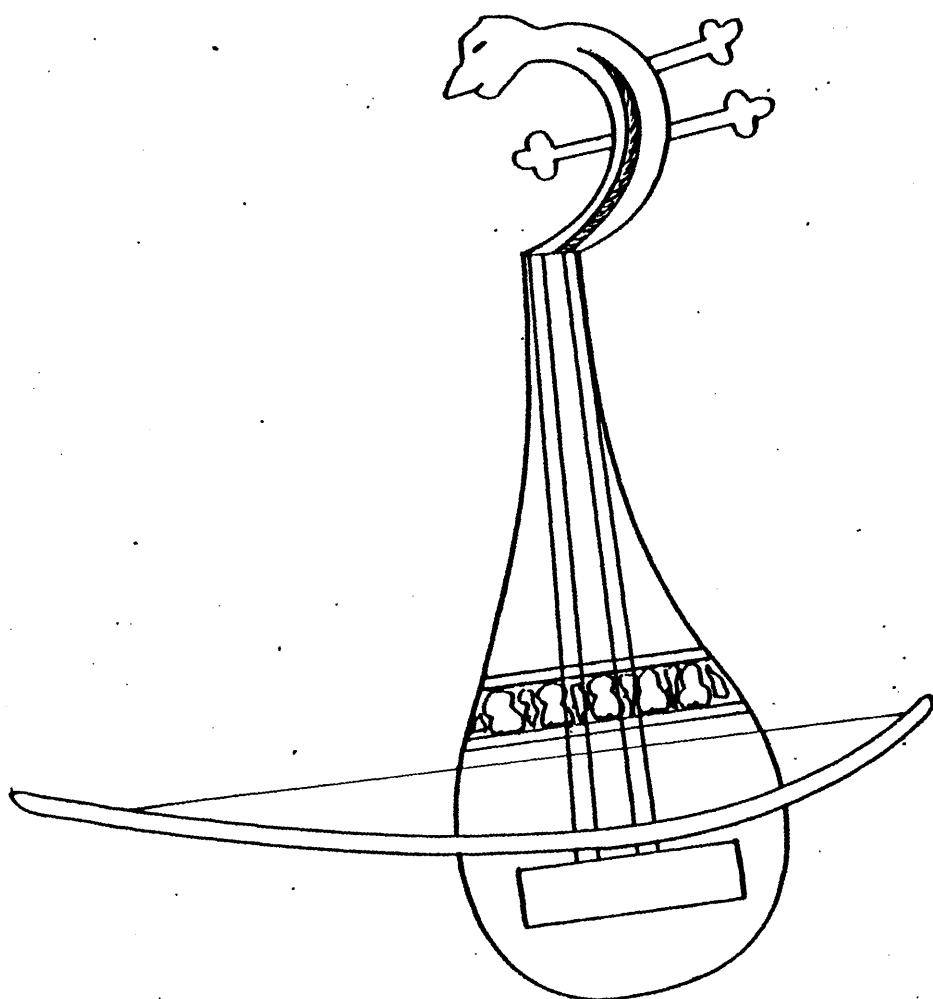


RABEL

Pinturas del techo de la Capilla Palatina de Palermo (Sicilia). Año 1140.

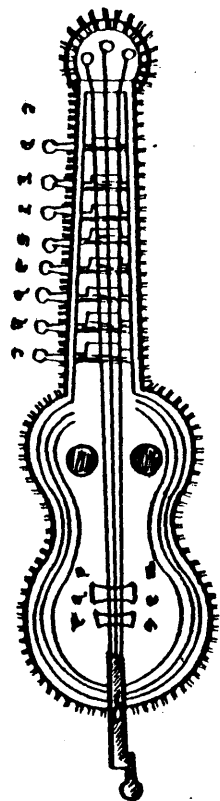
Tomado de D. et J.SOURDEL, La civilisation de l'Islam Classique, Arthaud, París 1968, lám. 152

275



"ORGANISTRUM"

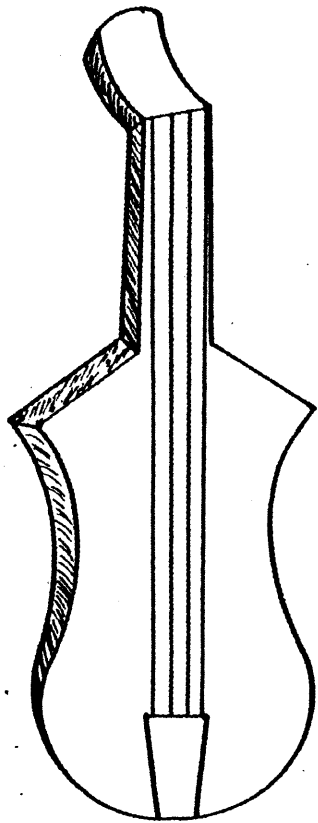
Dibujo del Manuscrito de Saint-Blaise
del s.XII, copiado por MARTINUS GER -
BERTUS, De Cantu et musica sacra, II
Saint-Blaise 1774. Tomado de E. de
COUSSEMAKER, op. cit., lám. II, nº 1



CEDRA

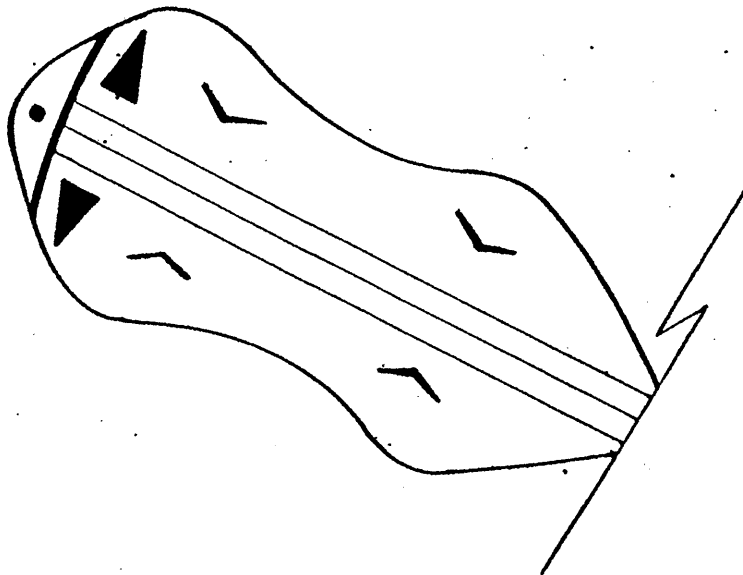
Archivolta de la portada septentrional
de la Colegiata de Sta. María la Mayor
de Toro (Zamora). S.XII. Tomado de RA-
MOS DE CASTRO, op. cit., lám. CCLV 454

277



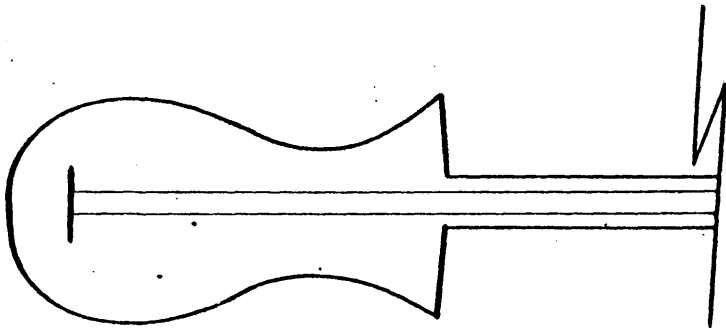
LAUD DE LARGO MASTIL

Friso de un templo greco-búdico en Airtam, cerca de Termez (Turquestán ruso)
S.I a. de J.C. Tomado de R.GHIRSHMAN,
Irán. Partos y Sasánidas, Ed. Aguilar
Madrid 1962, lám. 347



LAUD DE LARGO MASTIL

Panel de madera del antiguo palacio
fatimita del s.X en el Cairo (Egipto)
Actualmente en el Museo del Louvre.
Tomado de Enciclopedia Universal del
arte, IV, Ed. Plaza y Janés, Barcelo
na 1978, pág. 334



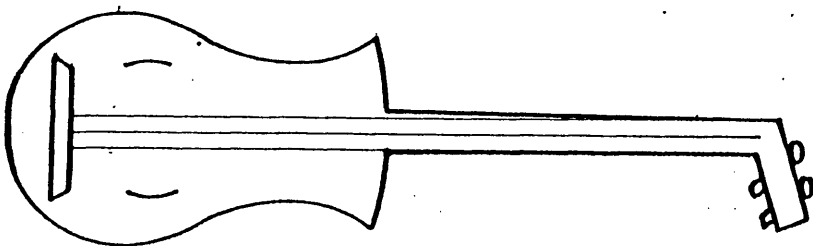
LAUD DE LARGO MASTIL

- a. Placas de marfil de un cofre fatimita con motivos sasánidas clásicos. S.XI. Actualmente en el Museo de Arte Islámico de Berlín. Tomado de D.et J.SOURDEL, op. cit., láms. 148 y 149

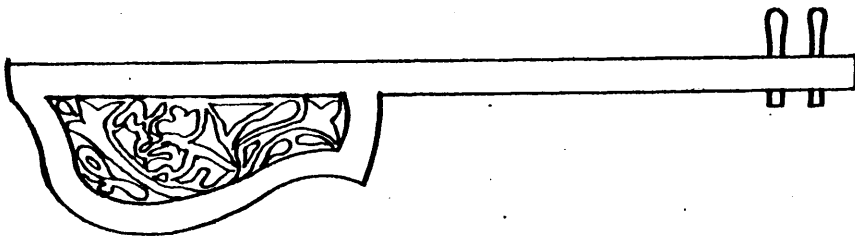
LAUD DE LARGO MASTIL

- b. Placas de marfil de un cofre fatimita con motivos sasánidas clásicos. S.XI. Actualmente en el Museo de Arte Islámico de Berlín. Tomado de D.et J.SOURDEL, op. cit., láms. 148 y 149

280



a



b

LAUD DE LARGO MASTIL

Placas de marfil de un cofre fatimita
con motivos sasánidas clásicos. S.XI.
Actualmente en el Museo de Arte Islá
mico de Berlín. Tomado de D. et J.
SOURDEL, op. cit., láms. 148 y 149

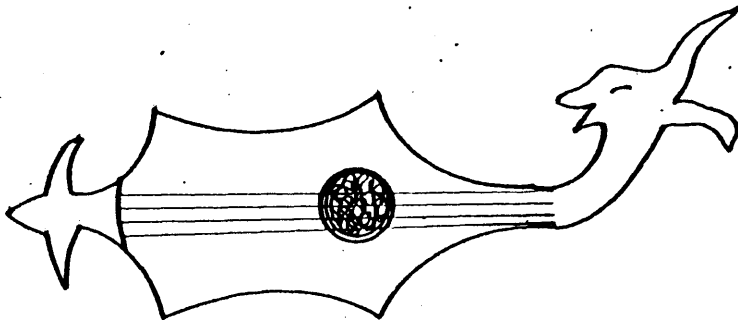


"GITTERN"

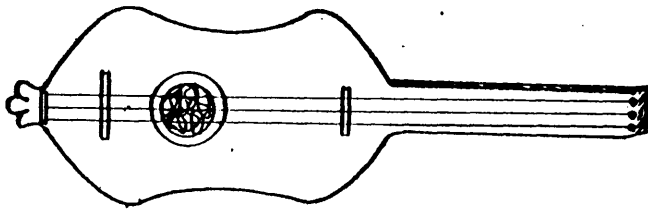
- a. Miniatura de un manuscrito de Oxford del s.XIV. Tomado de H.PANUM, Stringed Instruments of the Middle Ages, London 1940, fig. 366

"GUITERNE"

- b. Miniatura de un manuscrito francés del s.XIV. Tomado de H.PANUM, op. cit., fig. 365



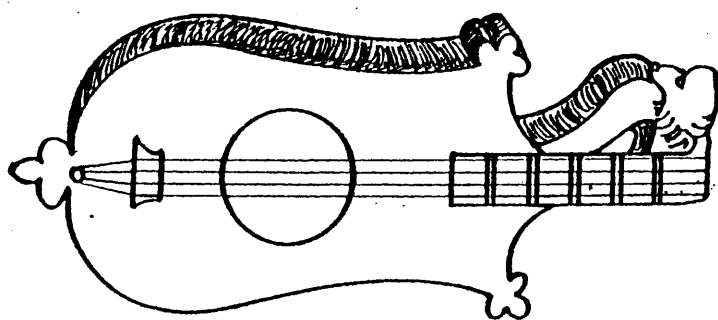
a



b

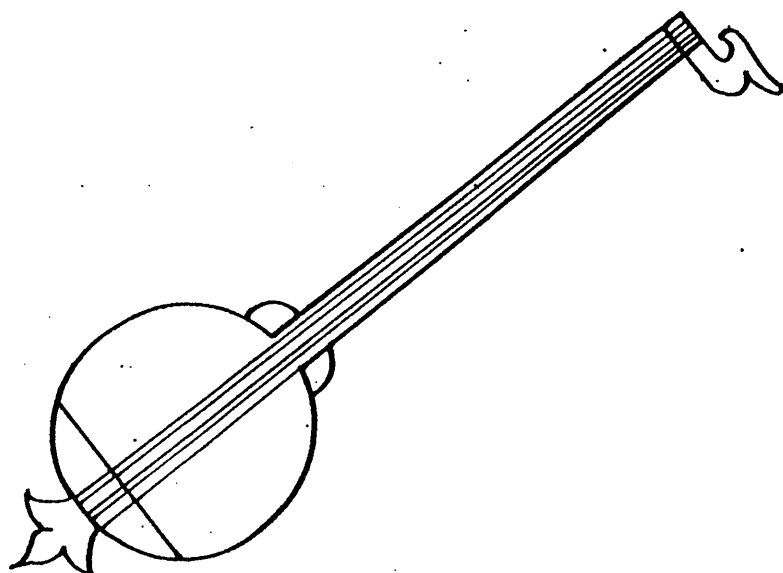
"GITTERN"

"La Coronación de la Virgen". Miniatura del fol. 134 v. del Salterio de Lisle del año 1310. Biblioteca Británica, Arundel 83. Inglaterra. Tomado de J. MONTAGU, The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments, David and Charles, London 1977, lám. 17



LAUD DE LARGO MASTIL

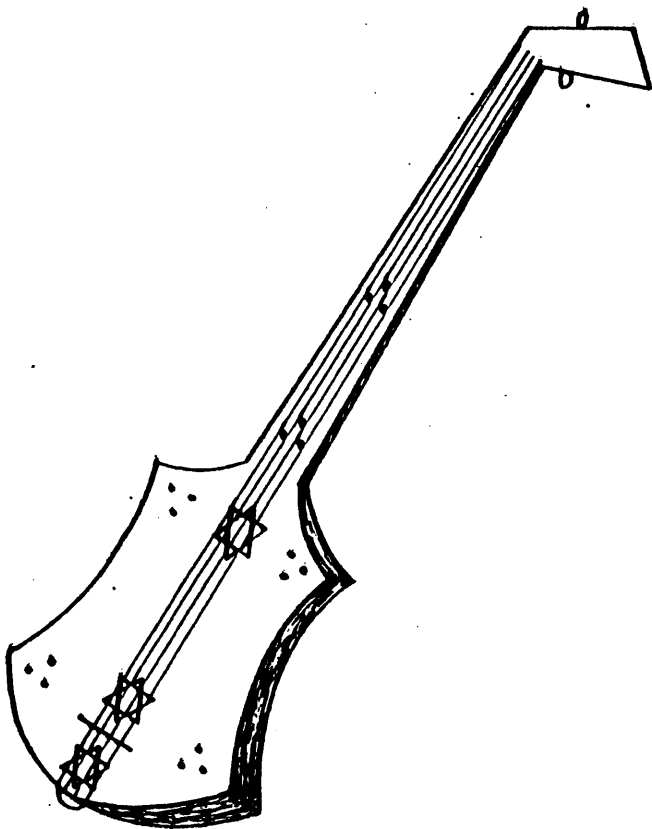
Hariri: Las estaciones. Egipto 1334.
Biblioteca Nacional de Viena (A.F. 9
fol. 1). Tomado de A. PAFADOPOULO,
El Islám y el arte musulmán, Ed. Gus-
tavo Gili, Barcelona 1977, lám. 35



LAUD DE LARGO NASTIL

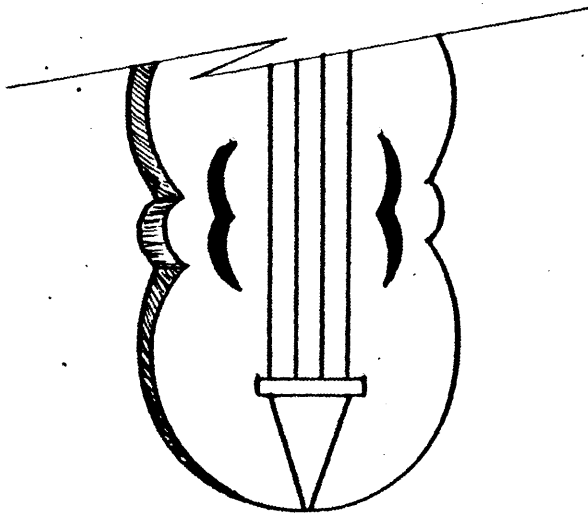
"Akbar recibiendo a Abd ur-Rahim". Mi
niatura india de escuela mogola. Si -
glo XVII. Museo Victoria y Alberto de
Londres. Tomado de J.J. LÉVEQUE - M.
MENANT, La peinture islamique et indien
ne, en Histoire de la Peinture, nº 26,
ed. Rencontre Lausanne, París 1967, pá-
gina 65

285



VINUELA

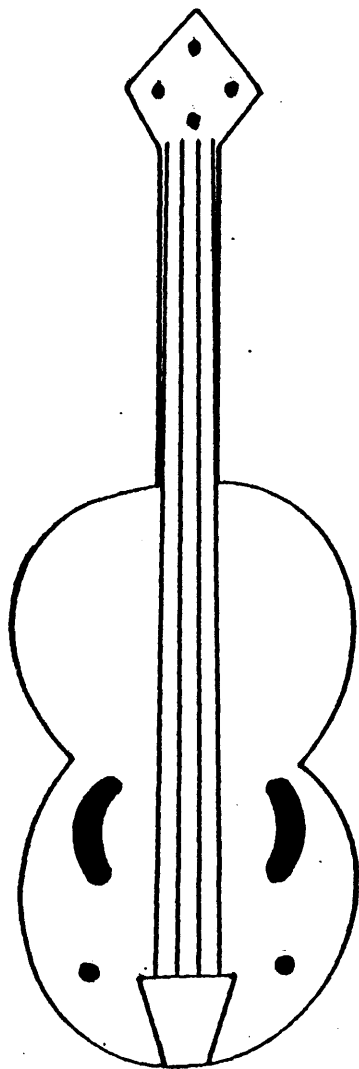
Archivolta de la portada septentrional
de la Colegiata de Sta. María de Toro
(Zamora). S.XII. Tomado de RAMOS DE
CASTRO, op. cit., lám. CCLV 454



VIHUELA

Archivolta de la portada de la iglesia
de S.Martín de Noya (La Coruña). S.XIV
Tomado de M.GONZALEZ GARCES, La Coruña
ed. Everest, León 1968, pág. 159

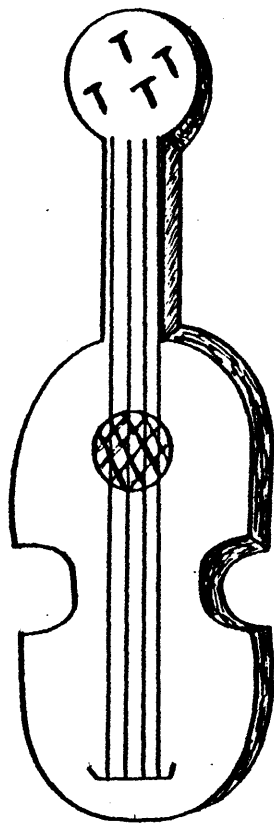
287



VIHUELA

"Muerte de S.Martín" del maestro Martínez o de un discípulo (finales del s.XV o principios del s.XVI). Colección de D.Leandro Saralegui. Valencia
Tomado de Ch.R.POST, A History of spanish painting, VI -2ª parte- Cambridge University Press 1930, pág. 387, fig. 161

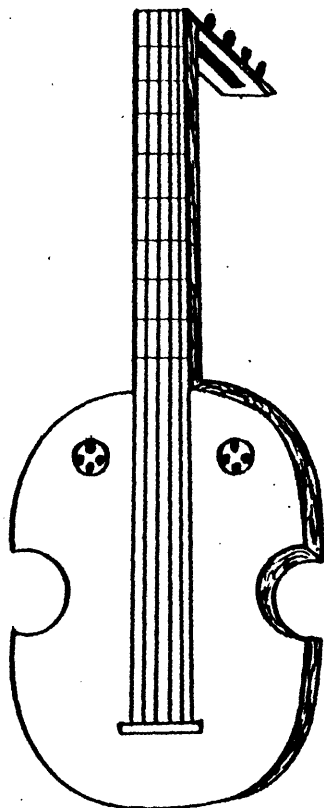
288



VIHUELA

"La Virgen con el Niño y ángeles músicos" del maestro de los Perea. S.XV.
Fragmento del "Retablo de Sta.Ana".
Colegiata de Jativa (Valencia). Tomado de Ch.R.POST, op. cit., T.VI -1ª parte- fig. 106, pág. 277

289



LAUD DE LARGO MASTIL

"Derviche tocando el laúd". Cerámica
abastida esgrafiada procedente de Sama
rra (S.IX). Freer Gallery de Washington.

